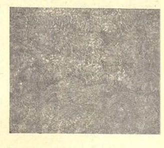
لوحة الغلاف

فنانة شقت بجهودها الذاتية الطريق الى الحياة الفنية .. اختارت منذ البدء معالمها وحددت مجالات تعبيرها .. كان تلقينها مثل تعبيرها حرا بعيدا عن تعاليم المدرسة .. تتلمذت فى البدء على يد الفنان/ كامل التلمسانى ثم الفنانة مارجوفيون والمصور حامد عبد الله .

وساهمت بأعمالها فى معارض الفن والحرية خلال الاربعينات ثم بدأت معارضها الخاصة فى الخمسينات وشاركت فى بينالى فينيسيا وبينالى ساوباولو الى أن أقامت أخيرا معرضا شخصيا لاعمالها فى باريس .

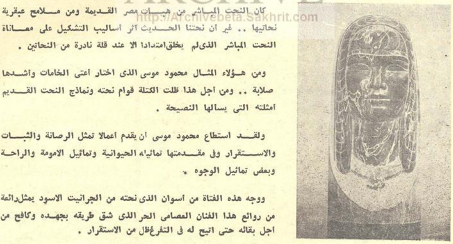
أعمالها منذ التفرغ حققت نماء اسلوبها الذاتى واستقلالها بشخصية مميزة فى التعبير .. فى صياغتها الوضيئة مايذكرنا أحيانا بفنون الزجاج وأحيانا اخرى نلمح فى لوحاتها دعوة الى الالتقاء بوسيط تشكيلى آخر هو السجاد .

أعمالها تدور حول محور اساسى هو التعبير عن حياة الشعب ..وبرغم كثرة تناول هذا الموضوع فان انجى افلاطون تحرك رؤانا فى عالم خاص من صياغتها .



جنى القطن
للفنانة انجى افلاطون

الغلاف الخلفى



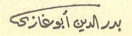
كان النحت المباشر من هبات مصر القديمة ومن ملامح عبقرية نحاتيها .. غير أن نحتنا الحديث آثر أساليب التشكيل على معاناة النحت المباشر الذى لم يخلق امتدادا الا عند قلة نادرة من النحاتين .

ومن هؤلاء المثال محمود موسى الذى اختار أعتى الخامات وأشدها صلابة .. ومن أجل هذا ظلت الكتلة قوام نحته ونماذج النحت القديم أمثلته التى يسالها النصيحة .

ولقد استطاع محمود موسى أن يقدم أعمالا تمثل الرصانة والثبات والاستقرار وفى مقدمتها تماثيله الحيوانية وتماثيل الامومة والراحة وبعض تماثيل الوجوه .

ووجه هذه الفتاة من أسوان الذى نحته من الجرانيت الاسود يمثل رائعة من روائع هذا الفنان العصامى الحر الذى شق طريقه بجهده وكافح من اجل بقائه حتى اتيح له فى التفرغ ظل من الاستقرار .

فتاة من أسوان
للمثال محمود موسى



بدر الدين أبو غازى



من بعيد..

حسين ذو الفقار صبري

فى مكتب عبد الرحمن حسن ، القائم بأعمال سفارتنا ، جلسنا معا ننصت الى محطة ارسال مكسيكية ، هى فى حقيقتهـا فرع ناقل عن محطة «شمال امريكية ، تذيع علينا بالانجليزية تسجيلا للمناقشـات التى دارت بالامس فى مجلس الأمن .

استمعت تفصيلا لاعلان قبولنا قرار وقف اطلاق النار ، وكأنما أجتر علقما سبق والتهمته متى وأين وكيف ؟ لست أدرى والله ! فالنبأ ليس على بجديد ، ولكنى أسعى فى ايضاح الى تفاصيل ترويض النفس فتعتصم بصبر على الرزيئه ، وتتابى على بعض همة ، تستنهضنى فتدفع بى رويدا الى محاولة استقراء أبعاد النكسة ، عسانى أن أقع على ما قد يعيننى فى اتصالاتى المرتقبة مع المسئولين المكسيكيين .

كان محمد عوض القونى ، رئيس وفدنا فى الأمم المتحدة ، قد طلب الكلمة فيعلن على أعضاء مجلس الأمن خبرا هاما خطيرا ، واذا به يتراجع فى اللحظة الاخيرة فيسلم الى أوثانت مذكرة بقبولنا قرار وقف اطلاق النـار ، ليس لذلك الا تفسيـر واحـد لا غير ، الخبر الهـام هو انتصارنا فى معركة بير جفجافة وتحطيم موجة الهجوم الاسرائيلى ، ما فى ذلك من شك ! ثم ينقلب الحال اذ تسارع الطائرات الامريكيـة والبريطانيـة فتنقض على قواتنـا المنتصرة وتشتت شملها ، ذاك هو التفسير الوحيد الذى يتواءم ومنطق الأمور ، وعلى أن أركز عليـه تركيزا حين أقابل وزير الخارجية المكسيكى ، سعيا الى ادانة ذاك التدخل الامبريالى ، متكررا سافرا ، مستمرا فاضحا .

ولم يكن لى من حيلة وقتذاك سوى أن أنساق وراء هذا التفسير ، وأن أتعلق به فاحتضنه ، بل أن تتفجر شياظ غضبى لو أن تجاسر مخلوق فألمح الى أن الحقيقه غير ذلك ، ايمان راسخ باننا قد سحقنا القوة الضاربة للعدو فى تلك المعركـة الضـاريه التى دارت عند بير جفجافة ، وما كان بوسعى ان أتصور حينذاك أن المعركة قد حسمت قبل ذلك بايام ، وأن ذاك الصدام الذى تعلقت به امالى لم يكن الا انتفاضة يائسة ، أغلب الظن أن قصد بها الى تخفيف الضغط عن فلول مدرعاتنا التى أهرعت الى ممر متلا ، فتعينها على الافلات من الكماشة الضخمة التى أطبقت عليهـا من كـل جانب فتحصرها وتجهز عليها .

وأطفأت جهـاز الارسال فانكتم صـوت جولد برج وانقطع هتره ، والجأتنى بعض راحة وكأنما قد اقحمته ، وسـاد الغـرفة سـكون فأحلق بذهنى أتصيد الافكار ، ساعيا بها الى ترتيب وتنسيق وتسلسل ، استعدادا لموعدى مع وزير الخارجية المكسـيكية ، وليس بينى وبينه الا ساعات .

فترة من هدوء فيصفو الذهن ، وتتفتح أمامه احتمالات ما قد يثيره الجانب الآخر من تساؤلات أو اعتراضات ، فلا يؤخذ المرء على غرة ، أو أن

يرتج عليه ، أو أن يتعثر به لسان ، بل مسارعة بالعناصر الحاسمة من حجة وسبب ودليل الى اجابة ، دون تخليط بين ما يلزم وما لا يلزم ، والا تحادر القول الى لجاجة ، حرية بأن تكون السداد بعينه ، لو أن صانها اللسان الى حيث يكون لها وضع فوقع .

ومضى بى الفكر مسترسلا محلقا ، ولا أدرى كم سيجارة دخنت وكم من أقداح قهـوة ارتشفت ، وكأنما شعر عبد الرحمن حسن بحاجتى الى أن أخلو الى نفسى ، فانسحب من الغرفه بهدوء ، ولم يفته أن ينبه الى من يمدنى بأقداح القهوة تباعا .

ثم اذا به يقتحم الباب ، نافذا الى فى خطوات مضطربة عجلى : « هنـاك اشـاعة تسرى ، الرئيس استقال ... » .

وتحولت اليه بنظرات ساهمة فأوصالى جميعا قد سدرت الى استرخاء ، وقد سلبها استرسال الفكر أسباب النشاط .

ان هى الا لحظه ثم أهب منتفضا ، مبهوت الوجه ، منبهر الانفاس .

ويسارع عبد الرحمن حسن فيقـول : «اشاعة ! مجرد اشاعة ..» ثم يردف مغمغما : « خـبر التقطه موظف بالسـفارة من احدى الاذاعات .. حرب اشـاعات .. محاولات للتشويش .. فقد حرصوا على القول بأن النبا لم يتأيد بعد » .

ودار على عقبيه ، ثم عاد والتفت ولما قـد تخطى عتبه الباب : « سوف اتحقق الخـبر بنفسى ، انى واثق من أنه مختلق » .

وانقضضت على المنضدة الوطيئه ، مستطيلة السطح ، أجذبها من تلك الناحيه التى تحمل جهاز الارسال ، فاحتبيه اذا ما جلست ، فاذا بالأسلاك تنخلع من متخذها الكهربى ، وانهض للأمر برما ضجرا ، فتصطدم قصبة سـاقى بحافة المنضدة ، وينفذ الألم كالسيخ المحمى حتى جوف الحشـا ، ويتندى جبينى بعرق بارد ، وأكاد أن أسقط من غشية وقد تفككت أوصالى ، وأحاول أن أتماسك فأطبق بالنواجذ على شفتى مداريا الألم بالألم ، وترتد الى الدماء فى اندفاع فوار ، تغلى بعـرام من غضب فأبرطم للمنضدة والمذياع والأسلاك والمتخذة بفاحش قول كأنما جميعا بنات زنا ، لا ترعوى الى جادة حال الا أن يقذع لها المرء فى أصلها وفصلها .

وأحفزت نفسى الى تلك المحطة النـاطقة بالانجليزية .. فتصدنى عن قصدى بحجـاب حاجب من رطانة ، هـو أحـد أعضاء مجلس الأمن أختار الانجليزية ، فلعلها أيسر ما أتيح له من لغات ، ولكنه يعتل ألفاظها كأنما الأثقال غليظة الممسك ، زلقة المتناول ، وابتسم فيمـا بينى وبين نفسى وقد انساب الى رويدا هدوء فبعض سكينة ، فلو لم يكن النبأ مختلفا لقطعت الاذاعه اذاعتها فتنفثه الينا ، ان هذا الا شريط مسجل لا يضـار اذا ما ارجىء ، بل حتى لو كان نقلا مباشرا « على الهواء » ، فالنبا — ان كان صحيحا ، فمـا هو اذن بصحيح ! — لاحظر .. لاهم .. لادهى من ان يمهل ولو الى جزء من جزء من لحظه .

وتنتزعنى حواسى من اغفاءة للذهن طارئه ، فقد تغيرت وتيرة الحديث ورتيلته (١) ، فهذا صوت « شمالى امريكى » فح ، به عنه بالتعبير المترسل ، يختلج كأنما بفرح مكبوت :

« .. ونقطع البرنامج مرة أخرى لمزيد عن ذلك النبأ الخطير ، سقوط ناصر ، سقوط مذهل استبق جميع التنبؤات ... »

وتدنق يدى الى الجهـاز فاعلى من نامه الصوت ، مشرعا له سمعى : « ... واليكم الان تسجيلا بصوت ناصر نفسه . »

ولكن التسجيل المزعوم قد أخفت فـلا يطغى على خنخنه زعم أنها تترجم عنه ، ولكنى أحاول ان اتجـاوزها فأنفذ الى خلفيتهـا ، واعتسر نفسى متصيخا مستوضحا : وى ! انه الرئيس بعينه ، فهذى نبرات صوته لاتخطئها الاذن ، ولكنى عاجز الا أن اتصيد شتيتا متقطعا من كلمات : « .. أية عوامل .. موقفى ..

---

(١) هكذا جرى بها القلم ، متناسقة مع كلمة وتيرة ، ولم أجدها فيما بين يدى من معاجم ، اشتقاقا من رتل الكلام أى استوى وانتظم ، أريد بها الى تلك الخاصية ، او تلك السمات أو الملامح الصوتية التى يميز بها كلام الشخص عن كلام غيره .

قرارا أريدكم ..» وفجاة تصكنى : « .. أن اتنحى تماما ونهائيا .. »

ودهمت الى ذهولى فاغوص بأوصـــال مستأخذة فى مقعدى وكأنما الغوط ليس له قرار ، وينطبق الزمان الى سكون وقد أمسكت به خيوط مستحكمة فكأنما الأرض قد كفت عن الدوران ، أم هو الوجود قد تلاشى الى خواء، زمتة قاتلةرهيبة لا يمزق سترها الا أن تنفطر السماء أو أن يخسف بالأرض الى أســفل سافلين .

ومن أعماق الذات وقد سدرت الى همود ، ينتشلنى الوعى رويدا ، تجذبه الى صحو قبقبة مسترسلة بدا وكأن لن يعتريها وهن ، وتيرة من ايقاع متداخل ، خلفية تشنشن بالروسية فتنفذ أحيانا لتختلط بخنخنة «شمال امريكية» تترجمتها ، عاد بنا المذياع اذن الى تسجيلات مجلس الامن ، وأمد يدى فاكتمه ، تبالهم ، أتراهم لا يعلمون ؟ ان هى الا لحظات والارض فتميد !

وأغوص مرة أخرى الى غيهم من سكون ، يطبق على بأستار فوق أستار ، فأنى تنفتك اذ ينفخ فى الصور ، أو أن تصخنا صاخة ، أم أن يتلاشى الوجود الى خواء فعدم .

ولكن لا شئ ! فهذى همهمة الساعة فى معصمى ، رتيبة خافتة ولكنهـا تتطارق الى سمعى فى الحاح ، ثم نبضات قلبى ، فقد اشتد وجيبه ، دق يتتابع كأنما من حجر مصمـــت فتستـــتجيب له حواسى الى انبعـــاث ، بل وبالسخرية الحياة ! اذ تعترم بتفاهاتهـا جلل الأمور ، فهـاذى متاريع القهوة التى تعبئتهـا تعتسرنى وقـد مثنتنى ، فتدفع بى مرة بعد أخرى الى غرفة الحمام الملحقة بالمكتب .

ثم لا أقوى على ذلك الا متساندا الى أثاث أو جدار ، فقد اعتورتنى فجاة تلك العلة القديمة من دوار خبيث ، يتربصنى اذا ما تعرضـت لارهاق ذهنى متصـل أو أن تتوتر اعصـابى عنيفا ، وتمور بى الأرض كأنما سفينة تتقاذفها الامواج .

ليست بالأمر الخطـير ، مجرد اضـــطراب وظيفى لسائل التوازن بالأذن الداخلية ، ولكن أجارك الله اذا ما ألمت : هدام وميـــد وقلب وجيف ونفس خائرة غاثية ، فهى العياء تتقوض خلجة الفكر وحركة البـــدن ، واذا ما أهملت فأزمنت فانها عضال .

وطلبت أقراصا من «الدرامامين» ، فيغيثنى موظف بالسفارة ، يشكو نفس العلة ، بدواء قيل أنه جديد ، الا أنه يحمل تحذيرا بأن لا يتجاوز منه المرء الثلاثة أقراص،واحدا فواحدا حسب الحاجة ، وبفاصل من ساعات ثمان ، ولكنى احتفن منها عددا ــ لست أدرى هل أربعة أم خمسة ــ فلا يسوغها الا ماء اجترعه عللا بعد اجتراع .

***

كم من ساعات مضت ، وأى مسافات قطعت اذ أهيم على غير هدى ، اخترق الميدان الحديث الفسيح ، وأضرب فى الطريق الواسع ، يمتد ويطول الى ما لا نهـــاية فانعطف الى خوانق المدينة القديمة ، أجوب ازقتهـــا وأوغل فى دروبها .

رغت من السفارة اذ تقاطر عليهـــا رجال الصحافة بمجرد أن ذاع نبأ تنحى الرئيس ، وأفزعتنى احتمـــالات محاصرتهم لى ، هدفا لوابل من أسئلة نهاشة نكاشـة ، ولا مرد ! فلست أملك تفسيرا أو تعليلا ، لست أعى الا أن استقالة الرئيس هى الانهيار والضياع .

فزع تملكنى ، أن يحشر بى الى حلبة نزال حيث كرامة وطنى درية للطعن ينهال دراكا ، فان يستقيل الرئيس فانما الوطن قد أثخن فى مقوماته جميعا ، أن تقوض بنيانه فليس من حجر على حجر ، هو انهيار لـكل القيم التى استنبعتها ثورتنا ، اذ أشرقت بشمسـها على أرضنا ، فتشيع الضياء من حولها .

ألا : « قفا نبك ... »

كلا ! هذا لن يكون ! واذا بذهنى قد نخس وهمتى المتداعيـة قد شحذت ، أاســـتعداد! للتصدى لهم فأداور وأكابر ؟ كلا ! فما لى قبل بذلك أو عليه ، وانما أن أدبر لنفسى مهربا .

النجاء ! النجاء !

نخس ذهني الى نشاط مساح رماح ، وقد تقشع عني فجأة ذلك الدوار اللعين ، فالى عبد الرحمن حسن توجيه بالغاء ميعادي مع وزير الخارجية ، والى موظف الرمز أدفع بمشروع برقية الى القاهرة ـ مركزة مقتضبة ، فلن يتسع لهم وقت أو بال لغير هذا ـ بأني قد أوقفت اتصالاتي فأسارع الى القاهرة ، ثم حث لعبد الحميد اسمعيل فيداوم الاتصال بمكاتب شركات الطيران جميعا ، فنرحل فورا الى أي من تلك المدن التي تستقبل مطاراتها خطوطنا الجوية ، ومضت بضع ساعة حتى تم لنا بعد ضغط والحاح ولأى أن استخلصت شركة « اير فرانس » مكانا فتفرده لنا في الطائرة التي تقلع ظهر الغد الى باريس ، وقد كانت مكتظة لا موضع فيها لقدم •

وأخيرا أرسلت الى جموع الصحفيين ، وقد تحشدوا فسدوا مداخل السفارة ومخارجها ، من يحتشرهم احتشارا في غرفة انتظار بالطابق الأرضي ، فيتسنى لي الافلات فوت الباب الموصد عليهم •

رغت من السفارة ، ومضيت أضرب في طرقات المدينة على غير هدى ، ولست أدري كم من وقت فصلت وأي مسافة قطعت ، فكم من مرة أوغلت الى دروب فاذا بها سرب مصمت، فأعود أدراجي متلمسا المنافذ ، فينعطف بي الطريق الى دغل من خوانق أو أن أقع فجأة على منفتح من ميدان رحيب أو سمت واسع ، ولكني أينما توجهت وأني ذهبت تصكني معلقات الصحف ، فالأكشاك متناثرة ، ولكن ما من عامود اضاءة الا وأربضت اليه زاوية ، قد حملت هي الأخرى بالصحائف والمجلات •

صورة موشي ديان تطاردني في كل مكان فتثيرني هما وغما ، وكأنما قد تضافرت الأكشاك والزوايا على أن تترقط بجميع ما عهد اليها من اعداد مجلة « تيمبو » ، فصورته بعورة عينه المميزة على غلافها تتراقص أمام ناظري أنى توجهت ، كما سبق وفعلت مجلة « تايم » ـ سميتها « شمال الأمريكية » ـ بسحنة ليفي أشكول ، اذ تبثرتها أكشاك الصحف في بيونس آيرس بالعشرات ، ولكن تلك منذ أيام كانت تثير في حفيظة المتوعد يكظم غيظه امهالا ، أما هذه فهي وجيعة المنكوب وقد أخذاته الفجيعة •

ولكن الألم يتحززني ممضا ، نافذا من الحشا حتى اليافوخ ، كلما تجاوزت العين غلاف « التيمبو » ، فتقع على تلك الحروف الضخمة ، وكأنما مستسلفة من اعلانات المسارح : « كيو ناصر » •

كلمتان اثنتان اختارت لهما ـ أهي جريدة « الاكسلشيور » فوالله لم أعد أذكر ! ـ من الحروف أضخم ما تيسر لها حجما ، فلا يكاد يتسع غلافها لغيرهما ، زاعقة بأن قد « سقط ناصر » وكأنما تتشفى ، أعلق من نسخها العديد ، فلاتغفل عنها عين ، بل لو أن تهيأ ما قد يصرفها عنها ، استلفتها اختلاج الورق أو خشخشته اذ تداعبه نسمة خفيفة •

كلمتان اثنتان تصكان عيني فاطفر الى أمام وكأنما قد مسني مس ، وأمضي هائما اتخبط الشوارع والازقة والميادين ، حتى أوعثت قدماي فتورمتا بأثقال من كلال ، مستنزفة من أوصالي بل من كياني جميعا ، ولا منجاة ! فمعلقات الصحائف والمجلات في كل مكان ، تدعني دعا او تلسعني لسعا كأنما تلهبني بشواظ من سياط ، أو أن يتناثر فجأة تحت أقدامي حجر سعير •

وأنظر بعيون زائغة سادرة الى نوافذ عرض تتتابعت أمامي ، وقد ابتذلت بأذواق « شمال امريكية » رخيصة ، كما في الأحياء الفقيرة من مدن الولايات المتحدة ، أهذه مدينة المكسيك ؟ تراني اذن أين أكون !

وأتحسس رسغ يدي اليمنى فلا أشعر بألم ، وتهيم بي الذاكرة فأعجب كيف تيسر لي قضاء الليل متهجدا من مكان الى آخر ، وخاصة حين طاردني الشرطي من حقل أويت اليه عند اطراف المدينة •

ما هذا الهتر ! أأنام في العراء بينا السفارة قد احتجزت لي مكانا بالفندق ؟

السفارة ؟ ولكنها بعيدة هناك في وشنطن ،

وليس بجيبي سوى عشرون سنتا ، احتفظ بها فاتبلغ بشطيرة لحم قبيل اقلاع القطار ، فقد وطدت نفسي على تعجيف في الآونة الأخيرة ٠

وأهنيء نفسي على بعد النظر ، اذ اقتطعت ولما نفد ما بحوزتي ، مبلغا ابتاع به تذكرة سفر الى حيث السفارة ، فارحل اليها اذا ما ضاق بي الحال ٠

وتمر بي وجوه لها سمات غريبة ، أتراني قد جاوزت حي الزنوج ؟ ولكن أي حي هذا وأي قوم هؤلاء ؟ أين أنا ؟

وتتراقص أمام خيالي صورة لن أنساها ما حييت ، فهي التي شهدت انهيار آمالي ٠٠

حلقة الملاكمة ساطعة باضواء ، ولكنها تدور بي وكأنما الكوكب الدوار ، وأحاول أن أنهض قبل فوات الأوان،فينخسني الألم نافذا اذ اتكيء على ذراعي الأيمن ، ثم لكمة أخرى تعجلني فتطوح بي الى الأرض ثانية ، وصراخ المتفرجين – خسئتم بمزاج لئيم اعوج ! – يأتيني في غطمطة خابية كأنما من بعد سحيق ٠٠

ليس هذا وقت النواح على ما فات! بل أن لا يفوتني قطار الخامسة ٠٠٠ عجبا ! فمن أين لي بتلك الساعة في معصمي ؟ فقد أعوزني الحال الى بيع تلك التي كنت أملك مع بعض من ملابس منذ أيام مقابل قليل من دولارات ٠

انما الكارثة أن الميعاد قد فات!كيف هذا ! ولكن أي ميعاد هو ؟ أقطار قد أقلع الى وشنطن أم مقابلة مع وزير خارجية المكسيك ؟ المكسيك ! فاذا كانت ، فقد ألغيت المقابلة وانتهى أمرها ، أما القطار فانه لم يفتني ، واني لأذكر كيف مضى ينهب الأرض مسرعا بي الى وجهتي ٠

وأنظر من حولي مدققا متفحصا ، انها المكسيك وليس مدينة دترويت ، واليوم هو التاسع من يونيو عام ١٩٦٧ ، وليس أحد أيام مايو سنة ١٩٣٦ !

اني أعيش كارثة انهيار مقومات الوطن ، وليس صدمة ذاك الشاب النزق ، تحدي الأهل سعيا وراء اثبات استقلال شخصيته ، فيتحدر به الحال الى احتراف الملاكمة فيصاب ٠

هذه رزئية الوطن ، وليس يهماء شاب غر يخبط في مجتوى الغربة ، سعيا الى عمل ، أي عمل ، فلا يجده ٠

هذه فجيعة الوطن قد فدح في تراثه وحاضره ومستقبله ، فلماذا هذا التخلط ؟ وأين وجه المقارنة وتلك الأزمة التافهة العابرة ؟

أزمة عابرة تلك ، نعم ! لكني كنت لا أرى وقتذاك الا أنها قد ختمت على مقومات حياتي : رجعة الصاغر المتسلم وضياع الحرية ، وتقوض الشخصية فلا قوام لها بعد اليوم !

ولكن كفانا تخليطا وهذيانا ! فلقد صفعت الى افاقة ! ويقابلني مرة أخرى كشك للصحف فأنظر متجاسرا متحديا وقد تماسكت ، وتطالعني كما من قبل معلقات جريدة الاكسلشيور بكلمتين اثنتين ، زاعقتين بجرامة حجم وضخامة هيكل ، ولكنهما تعلنان الآن أن: « دودا ناصر » ٠

ويشكل على الامر ، فما الذى تعنيه هنا بكلمة «دودا» ؟ أى أمر ذاك كان مثار «تشكك»؟ واضرب بيدي الى جيبي فابتاع نسخه ، واتنكش صفحاتها كالمحموم ، آه ! انهم يقصدون الى آن « الرئيس يتردد » ، فهذا تفصيل عن بيان اذاعي صدر في القاهرة في الثانية والربع بأن مشاعر الجماهير قد الجأت الرئيس الى ارجاء اتخاذ قرار التنحي حتى يذهب الى مجلس الأمة صباح الغد ، فيناقشه مع ممثلي الشعب ٠

الثانية والربع ؟ ٠٠٠ الثانية ٠٠٠ اذن فقد صدر البيان الحادية عشرة والربع مساء بتوقيت القاهرة ٠

وأشعر كأنما اثقال فوق أثقال قد ازيحت فجأة من على كاهلي ، وكاد أن ينتابني بعض مرح ، فامضي بخطوات خفاف ، ولكن سرعان ما تدب الى أوصالي زواحف من تعب وكلال ، فللطبيعة أحكامها ولا مرد ، وألوح الى سيارة أجرة فتنقلني الى الفندق ٠

الخميس ١٠ يونيو

استيقظت مع الفجر ، فأجد نفسى على مقعدى لم أبرحه ، غائصا فيه ، بينا ساقى مسترخيتان الى مقعد آخر ، وأجد انى استسلمت للنــوم دون أن أخلع عنى من ملابسى سوى السترة والحذاء ، والى جوارى تلك المنضــدة الصغيرة دائرية الصفحة ، وقد أخبى نور الصباح من اشعاع المصباح الكهربى من فوقها كما أسمع هينمة خافتة ، انه مذياعى الصغير ، لا يتعدى حجم الكف ، أحمله دوما فى أسـفارى وقد أصابه كلال .

المصباح والمذياع حملا عنى عبء سهاد لم أكن له ندا ، وكأنما الأول قد كل نوره فخبا، بينا الثانى قد استنزفت «شحينته» الكهربية فعلا .

حاولت جهدى أن أمد من يومى بالامس ، فلـو أن توجــه الرئيس الى مجلس الأمة فى العاشرة أو ربما الحادية عشرة صباحا فهمـا اذن ـ الواحدة أو الثانية من بعد منتصـــف ليلتى هذه التى سرعان ما تفوتنى وتولى اذا لم أثبت لها متسهدا مترصدا .

حاولت أن أتجلد ، فلا تفوتنى أخبار تلك الجلسة التى سوف تكون ولا شـك تاريخية حاسمة ، ولكن التعب كان قد اثخننى ، وتجذع كيانى الاعياء ، جلست جلستى تلك والمذياع الى جانبى ، وقد أشـخصته الى تلك المحطـة « شمال الامريكية » ، اترصد ما سوف تنفثه من انباء ، فهى أوضح المحطات المتاحة وأفصحها لغة ، كما تكاد أن تكون اخبارية بحتا .

وقاومت الأثقال اذ تترى متكاثفة على جفونى تتناوحها من وخم الى تغفيق الى هبات متواترة من افاقة ، انخس اليها نفسى نخسا ، ولـكن جفونى تنوء رويدا بأحمالها وليس من مغيث ، فأغيب آخر الأمر الى غاشية من سبات عميق .

استيقظت مع الفجر ، فأهب مغيظا أن فاتنى ما فاتنى ، جزعا من أن يعجـز مذياعى ، وقد غاض صوته ، عن أن يقيلنى من جهة ترديت اليها ، ولا مخرج الا بعد ساعات حين يتهيأ لى الاطلاع على جرائد الصباح .

وأنزو على المذياع ، اعتصر ما فيه من رمق فيستجيب فى حشرجة وقد بح صوته من فرط كلام ، أو كمن أزجر فبه حاجه الى «تسليك» .

وتمضى بى الدقائق ثقالا ، اذ اسـتمع على مضض الى فاصل من موسيقى حديثةمتخلعه ـ نشازا وخاصـة فى هذه الســاعة المبكرة ـ واتبرم متحرقا ، ولكن سرعان ما ترتفع تلك الخنة « شمال الامريكية » ، ايذانا بأن قد جاء ميعاد بث الاخبار ، وأفرغ لها نفسى منصتا ، وقد استثارتنى نبرات الصوت وكأنما تتلظى بنار من حقد دفين .

ولا غرو ، فها بالمذيع يسرد اقتضابا ما دار فى مجلس الأمة بالقاهرة فى يومنا هذا المشهود ولكنه اقتضاب يغنى عن كل افاضة ، اذ تفصح كليماته رغم كل عما يود أسياده لو أن حجبوه فكتمـوه ، وأكاد أن أتحسس بيدى ، عبــر المسافات الشاسعة ، عمـق المشــاعر التى اعتملت فى صـدور الجمـاهير ، وقد اعترموا الشوارع والطرقات ، هادرين بأن لا رئيس الا جمال !.

ويهبط على رويدا ثلج من سكينة ، فأخشى ما كنت أخشاه أن يتمزق الوطن ، نهبا لتيارات ربما تناوحته جذبا وشدا الى شتى الاتجاهات وهذا به يستقر الى ثبيت مرتكز ، عاصم له من تطوح أو التياث .

ولكن ... كيف أن اتضع بنا الحال الى ذا التجذم والانتكاث ؟ وهل يئين لنـا ، متى ثم كيف ، أن نضلع على الأمور الى نصاب ؟

ليس الا أن نتنقب مواقع السقاط ومواطن الشطط ، فنعلم أنى تنكبنــا النهج ، والام سربتنا الشعاب ، أم هل ترانا غفلنا بدها عن حيث الجادة ؟

فـ « ان الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم »

لها بقية





للشاعر: محمود حسن إسماعيل

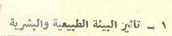


... ولو غافلتني مقادير شر على وجهها صيحة للنزوح ،
وشقت دروبي جنازاتها بعطر شذاه زوال يفوح ..
ولو شطر الدهر إصغاء روحي وصب الهمود لنائي الجريح ،
ولو عشش الهم تحت ضلوعي وظل على رئتيها ينوح ،
ولو قفزت من دمي آهة مسمرة كصليب المسيح ،
ولو جسدت نفسها حيرتي أبابيل جن بمهوى سفوح
ولو جدلت من عروق سياط وظلت بها لعناتي تصيح
ولو كلم الموت أنهار صمتي وأصغى سكوني لنهشي الفحيح
ولو فاجأتني لشغاء غيب مدثرة بصفاء كسيح
ولو داهمتني بأجراسها مرنحة في ظلام وريح ،
ودقت وجودي بمقذوفة من النذر العاويات المسوح ..
ولو فغر التيه أشداقه ليمتص أسرار دربي الفسيح
ولو كل نائحة من حمامي غفت نارها في هضيم السطوح ..
لأنبت ذاتي وأرجعتها من العدم الهاجع المستريح :
بساتين عمر ربيع الظلال أزاهيرها من زوالي تلوح
ظوامىء ترضعن وهم العبير وترعشن كل جماد وروح
وجئتك من كل حي ومن كل ميت ومن كل لحن ذبيح
أناديك أنت النداء الوليد ليسمع ترنم فيه ضريح !

قصة الحرب الدائرة فى

ڤيتنام

فؤاد محمد شبل



١ ـ تأثير البيئة الطبيعية والبشرية

تبلغ مساحة فيتنام الجنوبية حوالى الستة والستين ألـف ميل مربع . وتمتد فى خط مباشر من الشمال الى الجنوب طولهسبعمائة وخمسين ميـلا . ويتراوح عرض البلاد بين ٢٥و١٣٠ ميلا . ويبلغ طول سواحلها ١٢٠٠ ميل . ويبلغ عرض حدودها : ٥٠ ميلا مـع فيتنام الشمالية عند خط عرض ١٧ تقريبا ، و ٥٧٥ ميلا مـع كمبوديا ، و ٢٧٥ ميلا مـع لاوس .

وتنقسم فيتنام الجنوبية الى أربعة قطاعات جغرافية أساسية .

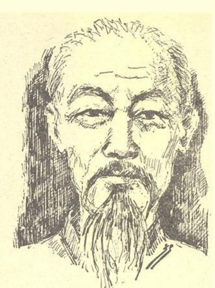
أولا ـ الهضـاب المركزية . وتمتد من الحدود الشمالية مثل سلسلة الظهر . وهى عبارة سلسلة من المرتفعات تتحكم فيها قنن عشوائية منعزلة . والحركة فيها محـدودة النطاق بسبب هذه الجبال ووديانها الضيقة الكثيفة الأشجار . ويتراوح سقوط الأمطار بين ثمانين بوصة ومائة وخمسين بوصة .

ثانيا ـ المنخفضات المركزية . وتحتوى على هضاب مفتوحة ومنبسطة صاعدة ، وتمتد من سيجون عاصمة البلاد على الساحل الجنوبى ، حتى الدلتا . وتتسم المنطقة بكثافة الانبـات وانتشار الأدغال فى أنحائها .

ثالثا ـ دلتـا نهر ميكونج . وهى حافلة بمستنقعات البوص ، ولا يزيد ارتفاعها عن سطح البحر عن العشرة أقدام ويقطعها عـدد لا يحصى من جداول المياه .

رابعا ـ المناطق الساحلية . وتخترق الهضاب والمنخفضات المركزية .

وبالأحرى : تمتاز بيئة فيتنام الجنوبيـة باستعصائها على الرجال والعتاد الحـديث . ويزيد من صرامة العوائق الطبيعية توزيعسكان البلاد وتقدرهم الاحصاءات بستة عشر مليونا ، فانهم يحتشدون فى الدلتا وتقل كثافتهم فى مناطق الأراضى المنخفضـة والساحلية ويقلون كثيرا فى جبال آنام . ولا تقل نسبة العنصر



هوشي منه

الفيتنامى من السكان عن ٨٥٪ من مجموعهم ؛ وتتوزع النسبة الباقية على الصينيين (أكثر من مليـــون) والجبليـــين (٦٠٠ الف) والكمبوديين (نصف مليون) • وتاتى بعـد ذلك بضـعة الآف من المـلاويين والهنود والفرنسيين ٠٠ الخ • وتضـم البلاد حوالى المليون لاجىء من الفيتناميين الكاثوليك وصلوها من الشمال بعد عام ١٩٥٤ ، وأسكنتهم حكومة سيجون الدلتا والمرتفعات الساحلية بصـفة خاصة • وتقرر التقارير الأمريكية أن من بينهم آلاف من عملاء الشيوعية •

ولا يقل تطور البيئة البشرية طرافة وتأثيرا فى مشكلة فيتنام عن تأثير البيئة الطبيعية :

فلقـــد نجح الامبراطور « جيا لونج » فى توحيد فيتنام عام ١٨٠٢ بعد توفيقه فى دحر أعدائه فى شمال البلاد وجنوبها • وبعـدما خلص له الحكم ، استعاد نظاما سياسياواداريا التزمته البـلاد طوال عدة قرون واتسـم بظاهرتين جوهريتين :

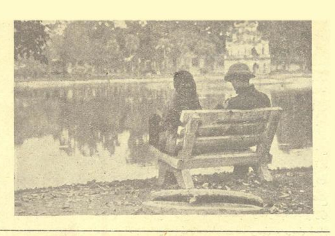
الأولى — اقصـــاء أفراد العائلة المالكة عن الشئون العـــامة بتشجيعهم على الانهماك فى الأعمال الأدبية وبخاصة قرض الشعر •

الثانية — اختيار الصفوة الحكامة عن طريق اختبارات مسابقة تعقد كل ثلاث سنوات • وظل نظام اختبار طلاب الوظائف العامة قائما حتى ألغاه الفرنسيون بعد احتلالهم البلاد •

ويستند النظام — كمـــا هو ظاهر — على تعاليم الحكيم الصينى كونفوشيوس • وكانت له مزاياه ومثالبـــه ، لكن لاتنـــكر مزيته الأسياسية ومبناها تمكين أدنى فئات المجتمع من بلوغ أرفع المناصـــب وتذويب الفوارق الاجتماعية بين الحكام والمحكومين ، وبين أهل الريف وأهل الحضر • وأساس هـــذا كله امتحانات المسابقة للالتحاق بوظائف الدولة العامة ، ولأن الاطلاع لم يكن ليتطلب الالتحاق بمدارس نظامية • فكان فى وسع أى فلاح — والحالة هذه — تحصيل المعرفة فى قريته ثم يدخل مســابقات الالتحاق بوظائف الدولة العامة ان وجد نفسه أهلا لاجتيازها •

وبعبارة أخرى : ففى مجتمع فيتنام قبـل اقتحام الحضارة الأوربية له ، انتفت الفوارق الاجتماعية الناتجة عن الثروة والميلاد • كما اتسم النظام الاجتماعى بالمرونة الفائقة لمـــا تحتمه القواعد الكونفوشيوسية — أساس ذلك النظام — من رجوع الانسان الى قريته مرتين أو ثلاث مرات سنويا للوفاء بواجباته حيـــال أجداده وأقاربه ، بمـــا يتـفرع عن ذلك من تعاطف كبار المسئولين مـــع أوضاع الريف وتفهمهم مشكلات قاطنية • وانبنى على اتصال الناس جميعا بالريف ، توافر معيار ثقـــافى قومى وتوحد الدوافع والأهداف • فأصبح ثمة — والحالة هذه — تجاوب بين الحكام والمحكومين بين البلاط الملكى والقرية ، بين الريف والحضر

وقد تحطم هـــذا النموذج بفعل تطفـــل الأجانب على شئون البـــلاد • فلقد استندت فرنسا على دعوى اضطهاد الحكومة الفيتنامية للكاثوليك للتدخل فى شئون البـــلاد • أما حكومة البلاد فبررت مناهضـــتها التبشـــير



على ضفاف بحيرة
(السيف) فى هانوى

المسيحى بأنه يقوض نظام البلاد الاجتماعى من أساسه ويخل باستقرارها ويهدم وحدة الأمة الأيديولوجية مما يعرض الدولة للانهيار بفعل دفعه الناس عن الولاء لحكومتهم الوطنية بحجة أنها حكومة وثنية . والحق ؛ اذا كانت فرنسا قد اعتنقت رسالة حماية كاثوليك الشرق فى ابان هذا العهد ، فلحاجة امبراطورها نابليون الثالث ، لتأييد كاثوليك فرنسا لحكمه . وأيا ما تكون الحال فقد اندلعت الحرب بين فيتنام وفرنسا وأسفرت عن هزيمة فيتنام وتوقيعها عام ١٨٨٤ صك الحماية ، فأصبحت البلاد مجالا للتوسع الثقافى الفرنسى : لأن الآراء الأيديولوجية تتبع اللواء . وهكذا تحطمت وحدة فيتنام الثقافية وتحول الشعب الفيتنامى عن حاكميه ، وتفتتت الصلة التى كانت قائمة بين القرية والحاكم الأعلى ، وبين الريف والحضر .

وفى ظل الحكم الأجنبى ؛ أصبحت المدينة تحكم القرية بطبقة جديدة تسير تحت جناح الدخيل وترعى مصالح أمة أجنبية . وتعتمد تلك الطبقة على الاحتلال الأجنبى لحماية سلطانها على رقاب جمهرة الشعب العظمى . ولم يعد الفلاحون ينظرون الى حكومة عاصمة البلاد على أنها حكومتهم ، بل دلتهم فطرتهم على أنها حكومة تخدم المصالح الأجنبية . وأصبح على طالب الانتظام فى صفوف الطبقة الجديدة - لاسيما فئات المجتمع العليا - أن يلتحق بنوع من التعليم غريب على عادات البلاد ، فادح النفقة ، وقد يتطلب من المواطن المتطلع الاقامة فى بلد غريب عنه .

وترتب عن انحصار أفراد الطبقة الجديدة فى سكان المدن ، نشؤ فجوة واسعة بين المدينة والقرية . وجفوة بين سكان هذه وأهل تلك ولم يقتصر الحال على انبعاث طبقة جديدة فى المدن حيث الحياة رغيدة رضية وفق الأنماط الأجنبية ، بل لقد انقطع اتصالها بالفلاحين وأوضاع الحياة الريفية . وما كان هذا التغير نتيجة مباشرة للسياسة الفرنسية ، بل حصيلة فرعية للحكم الفرنسى . فلقد أحالت فرنسا جنوب البلاد - وهو أغنى مناطقة وأعظمها أهمية من الناحية الاستراتيجية - الى مستعمرة تحت حكمها المباشر . وعملت على ايجاد طبقة من أهالى البلاد تستعين بها فى حكم البلاد ، وأغرت أفرادها بالمزاياوالمرتبات السخية واقطاع الأرض والمساواة بالرعايا الفرنسيين ، فكان أن انتهى المطاف بهم الى الانفصال عن بقيةالأمة فكريا وماديا واجتماعيا، فارتبطوا بالمستعمر فى جميع مناحى حياتهم .

تم ذلك فى جنوب فيتنام . لكن اختلف الحال بالنسبة لشمال البلاد ووسطها . فهناك جابه الفرنسيون أوضاعا جد مختلفة . اذ كانت الادارة الامبراطورية وطيدة الدعائم

مسقرة الأركان ، الأمر الذى أقعد الفرنسيين عن حكم المنطقة حكما مباشرا ، فقنعوا بالسعى لاستخدام الادارة الامبراطورية لاجتناء أكبر فائدة ممكنة لمصالحهم •

واتجهت فرنسا فى بداية الأمر الى نفى المناوئين لسياستها من أعضاء البيت المالك ، وأحلت مكانهم من ارتضوا التعاون معها لخدمة مصالحها ، كما بذلت ضروب الاغراء لموظفى المناطق الشمالية والوسطى للاقبال على خدمة مصالحها ، وذلك أسوة بما اتبعته مع نظرائهم فى الجنوب مع اختلاف واحد يكمن فى السلطة التى تتولى تعيينهم : فالادارة الفرنسية تتولى تعيين موظفى الجنوب مباشرة ، بينما يتولاها الامبراطور فى شمال البلاد ووسطها • لكن الامبراطور قد سلم للفرنسيين عام ١٨٨٨ بادارة عدد من المدن الكبيرة مثل هانوى وهايفونج ودانانج • وهكذا أصبح يستحيل على أى موظف فيتنامى أن يصل الى مركز مسئول دون موافقة السلطات الفرنسية ، لا سيما بعد أن ألغت فى عام ١٩٢٠ نظام تعيين موظفى الدولة عن طريق عقد مسابقة عامة • وعندئذ وقع على كاهل موظفى الدولة عبء خدمة الدولة المستعمرة ثم الامبراطور ان سمحت بذلك ، عوضا عن خدمة مصالح الشعب كما تقضى بذلك تعاليم كونفوشيوس التى اقتبستها فيتنام من الصين • واذا كان موظفو الدولة قد تحولوا عن الشعب ، فلقد تحول الشعب عنهم بدوره •

ولقد أتيحت لى زيارة سيجون عاصمة فيتنام الجنوبية فى أواخر مايو ١٩٥٥ فشاهدت الحى الذى يسكنه موظفى حكومة سيجون ولبيت دعوة موظف فيتنامى متوسط الحال تعرفت عليه هناك • فألفيت منزله مزودا بأسباب الرفاهية الحديثة مما لايتفق البتة مع المستوى المنحط الذى شاهدته أثناء زيارتى أحياء المدينة الشعبية حيث تتجمع جمهرة سكان العاصمة فى مساكن من الخشب والصفيح تفوح منها أبشع الروائح ويصطدم الرائى بأفظع المناظر وأشدها نكرا • فاستبان لى أن هذه الصفوة من الفيتناميين تعيش فى حقيقة الأمر على غرار نظيرتها الصينية فى شنغاى قبل استيلاء الشيوعيين على زمام حكم الصين : تدير ظهرها لمواطنيها وترنو ببصرها عبر البحار حيث تقع الدولة المستعمرة مصدر ثراء أفراد هذه الطبقة وسلطانهم على مواطنيهم •

وهكذا ، انقسم المجتمع الفيتنامى بفضل سياسة المستعمر الى أقلية ضئيلة مستغلة ، وأكثرية ساحقة بائسة • وينعدم بين الفريقين الولاء ، ويشجر بينهما العداء ، وينفصل أحدهما عن الآخر ماديا وسيكلوجيا •

وأخذت الثلمة بين الريف والحضر تتسع فى سرعة مذهلة منذ عام ١٩٣٩ • اذ أضاف احتلال اليابان أعباء ثقالا تحملها الفلاحون خاصة • فلقد وضعت حكومة فيشى نصب عينيها الحفاظ على سيادتها — ولو اسميا — فى فيتنام • فأرضت اليابانيين بمنحهم امتيازات خاصة من ناحية ، ومن الناحية الأخرى أجدت على الصفوة المحلية مزيدا من المزايا الاقتصادية والمالية لتستبقى ولاءها لفرنسا بحكم مصالحها • فلما أن وضعت الحرب أوزارها عام ١٩٤٥ ؛ أضافت فرنسا الى الامتيازات المادية أخرى سياسية تجلت فى اقامة دولة فيتنام التى جمعت بين صفوة انشاء جمهورية « كوتشين صين » عام ١٩٤٦ لمصلحة الصفوة الفرنسية النزعة ، وتلا ذلك اقامة دولة فيتنام التى جمعت صفوة الشمال وصفوة الجنوب تحت رئاسة الامبراطور « باو داى » • ولم يغير تعيين « دييم » فى عام ١٩٥٤ رئيسا للوزراء من الموقف فى قليل أو كثير •

وبزوال عهد « دييم » وما تلاه من تحلل ادارة جنوب فيتنام وتحطم جيشها ، انبرت الولايات المتحدة تسعى للامساك بزمام الموقف فارتفع عدد القوات الامريكية من اثنى عشر ألف الى أربعمائة ألف أو يزيدون• وجاوز عدد مستخدمى البعثة الأمريكية المائة والخمسين ألفا من الفيتناميين تدفع لهم الولايات المتحدة مرتبات سخية وتزودهم بصفة خاصة بالمواد الاستهلاكية والغذائية الأمريكية الصنع •

وظاهر أن المعونة الأمريكية تتجه بالذات صوب كفالة العيش لسكان المدن ، وما برح الريف نسيا منسيا تعمل حكومة سيجون على كبح جماحه واخضاعه لارادتها بمعاونة الاسلحة والأموال الأمريكية . فان ثمة أكثر من ألف مليون دولار تتدفق سنويا فى جيوب قلة من سكان المدن ، وكلما ارتفع رقم المساعدات الأمريكية اندفع الريف الفيتنامى فى الجنوب صوب الشيوعية بفعل اتساع الهوة بين القلة والكثرة الساحقة من المجتمع .

واتبعت حكومة فيتنام الشمالية أسلوبا مغايرا على طول الخط . فلقد أعاد الشيوعيون تنظيم الريف فى منطقة حكمهم على أسس جديدة ، ووفقوا فى هذا المجال توفيقا بعيد المدى بفضل مزيتين أساسيتين :

الأولى – تنشئة قياداته (أى كوادره) فى أوساط الريف .

الثانية – حياتها وعيشها بين ظهرانى الريفيين .

وهذا ماجعل الحزب يولى أهمية فائقة لمشكلات الريف وأوجاع الريفيين . وما برحت زعامته تذكر أعضاءه بضرورة الاتصال الدائم بالشعب وأن يعيشوا ويعملوا فى محيطه . كما يحتم الحزب أن يتحاشى الأعضاء تأثيرات الحياة الحضرية الضارة التى تدمر فى نظره مقومات الروح الشعبية الأصيلة وتدفع المتأثرين بها للانحراف صوب الرفاهية البورجوازية التى يعتبرها خادمة الاستعمار وأداته للتحكم فى الشعب .

٢ – مسرحية فيتنام الدامية

الصراع الحالى فى فيتنام يعتبر فى جوهره الفصل الثالث من دراما سياسية لاتزال أحداثها تجرى تحت سمع العالم وبصره :

فالفصل الأول استغرق الفترة ١٩٤١/ ١٩٤٥ .

وامتد الفصل الثانى طوال سنة ١٩٤٦ وحتى نهاية ١٩٥٤ وتناول الحرب الفيتنامية الفرنسية .

ولقد تحرك مشهد الأحداث فى هذه الدراما عدة مرات . كذلك تغيرت شخصيات الممثلين المساعدين : فاختفى من المسرح اليابانيون والصينيون الوطنيون من أتباع تشانج كاى – تشيك والبريطانيون والفرنسيون ، واعتلاه الصينيون الشيوعيون والأمريكيون . كما تبدلت الأقنعة السياسية لبعض الممثلين الأصليين .

لكن ثمة منهج يجمع بين شخوص الدراما ومناطه صراع الحزب الشيوعى الفيتنامى – صراع صارم لاهوادة فيه – لتحقيق هدفه فى توحيد فيتنام فى ظل مبادئه الاشتراكية . ولم يتغير أبطال المسرحية الأصليين ؛ فما برحوا أعضاء الجماعة الصغيرة الشديدة الايمان بعقيدتها تحت قيادة « هوتشى – مينه » وارشاده ، والتى تتولى تنظيم الحزب الشيوعى الفيتنامى الذى أنشىء فى يناير سنة ١٩٣٠ . فانهم نفس الرجال الذين يديرون شئون دولة فيتنام الشمال الجنوبية لتحقيق وحدة البلاد المرتجاة .

ولقد أخذت المحافل السياسية والدوائر الصحفية تتداول اصطلاح « فييت كونج » منذ عام ١٩٥٦ كأداة لتمييز بعض الممثلين فى الفصل الحالى من فصول المأساة عن ممثلى الفصل الثانى . فالاصطلاح اختصار « فيتنام كون – سان » ويعنى بدوره « الشيوعيين الفيتناميين » . فهو اصطلاح وصفى بحت غدا يطلق على هؤلاء الأفراد الذين يقودون الحركة الثورية الحالية على جميع مستوياتها ، كما يطلق على الجهاز الثورى الذى يوجه الثورة ويهيمن عليها .

ولا شبهة فى أن الشيوعيين مابرحوا يظهرون مهارة فائقة فى مصارعة المشكلات التى ما انفكت تواجههم منذ انشاء الحزب عام ١٩٣٠ ويلتزمون مرونة عجيبة فى اصطناع

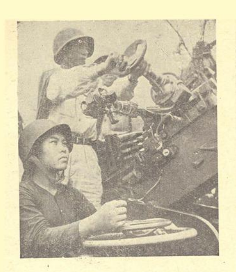
الوسائل والأساليب التى تدنيهم من أهدافهم المنشودة ، ويجنون من اخفاقهم أثمن عبرة وأجل فائدة يستخدمونها للظفر بالنجاح المرموق ٠

وسنعرض فيما يلى لعناصر المأساة وأحداثها

١ – فى سنة ١٩٤١ انضم الشيوعيون الفيتناميون الى منظمة وطنية دعيت باسم « عصبة الاستقلال الفيتنامى» ٠ ونالت العصبة تأييد حكومة تشانج كاى تشيك التى نظرت اليها على أنها أداة لمقاومة القوات اليابانية فى الهند الصينية ٠ لكن ما ان حل عام ١٩٤٥ حتى استطاعت العناصر الشيوعية فى العصبة الاستيلاء عليها وتوجيهها لكفالة غاياتها ٠ ووفق الشيوعيون فى ٢ سبتمبر سنة ١٩٤٥ لان يعلنوا فى هانوى قيام جمهورية فيتنام الديمقراطية تحت رئاسة « هوتشى – مينه »٠ ولاعداد البلاد للصراع المحتوم ، عمد هذا الزعيم الى توسعة نطاق التأييد الوطنى لاهدافه ، فأعلن فى مايو ١٩٤٦ قيام جبهة شعبية وطنية اشتهرت باسم « لين فييت » حددت غاياتها بانجاز الاستقلال والديمقراطية وضمت بين صفوفها العناصر الشيوعية وغير الشيوعية على السواء ، وان ظلت للشيوعيين الكلمة العليا والقول الفصل ٠

٢ – اندلعت الحرب ضد الفرنسيين فى ١٩ ديسمبر سنة ١٩٤٦ ٠ وتألف من قسم البلاد الشمالى مسرح العمليات الحربية الاساسى ، بينما اقتصر الصراع فى الجنوب على شن حملات ارهابية قصد بها الحيلولة دون تركيز القوات الفرنسية على الشمال ٠ ولقد كانت الجماعات السياسية غيرالشيوعية فى الجنوب أقوى منها فى الشمال ٠

٣ – كان لتسنم الشيوعيين حكم الصين تأثيرا عميقا على سير الاحداث فى فيتنام ، وبخاصة بعد توفيق قوات فيتنام الشمالية فى خريف ١٩٥٠ فى اجلاء الفرنسيين عن منطقة الحدود ، فباتت لها حدود مشتركة مع جارتها الشيوعية التى لاتدخر وسعا فى



جنبا الى جنب فى معركة المصير

مساندة قضية استقلال فيتنام ، ماديا ومعنويا ٠ وفى ٣ مارس ١٩٥١ أصبح الشيوعيون يطلقون على حزبهم : حزب العمال الفيتنامى ، أى « لاو دونج » ، وسمح للاحزاب الاشتراكية والديمقراطيه الليبراليه بالوجود٠ وشن الحزب فى عام ١٩٥١ حملة ضد كبار ملاك الارض الزراعيين ورجال الاعمال المحتكرين ٠ وعمد خلال عامى ١٩٥٣ و١٩٥٤ الى تنفيذ برنامج الاصلاح الزراعى فألف ما أسماه بـ « سرايا الاصلاح الزراعى » التى تكونت منها محاكم الشعب « للاقتصاص من المستغلين والخونة ٠ وتكونت لجان تقسيم الارض وتعيين ريعها والاستماع الى الشكاوى الناتجة عن التطبيق ٠

وبانتهاء حملات الاصلاح الزراعى وتخفيض قيمة الارض الايجارية ، شن الحزب عام ١٩٥٦ حملة جديدة أطلق عليها اصطلاح « تقويم الاخطاء » وهدف من ورائها استعادة فيتنام الشمالية الى الحياة الشيوعية السوية٠ واعترف كثير من زعماء الحزب بأخطائهم وبانحراف بعضهم عن الجادة فى تطبيق المبادىء الاصلاحية ، وأطلق سراح أكثر من

اثنى عشر ألف فرد من أعضاء الحزب تبين بعد التحقيق أنهم سجنوا ظلما وعدوانا ·

٤ ـ انعقد مؤتمر جنيف عام ١٩٥٤ وأنهى الحرب بين فرنسا وفيتنام · وتمخض المؤتمر عن أربع اتفاقيات أصبحت تعرف فى السياسة الدولية باسم اتفاقيات جنيف · ويختص ثلاث منها بوقف اطلاق النار بين فرنسا وكل من : لاوس ، فيتنام ، كمبوديا · وأطلق على الرابع اسم « التصريح النهائى » ولم يتم التوقيع عليه، الامر الذى يجعل شرعيته محل نقاش دائمين · فان ثمة اعتبارات وضغوطا سياسية خارجية (ومن ضمنها احوال فرنسا الداخلية) كان لها على صياغة الاتفاقيات تأثير أعظم كثيرا · من تأثير الحقائق الايجابية للموقف فى فيتنام ·



أين مدرستى .. ؟

فاذا كان مؤتمر جنيف قد أنقذ فرنسا من ورطتها فى الهند الصينية وأوقف المعارك وقتيا، فانه ترك مستقبل فيتنام السياسى للمقادير · وانتحلت حكومة سيجون خلال حضورها المؤتمر لقب «دولة فيتنام المتحدة» لكن وثائق المؤتمر بأسرها قد تجاهلتها ولم تعترف لها بأية حقوق ولم تسبغ عليها صفة الشرعية · فلقد وقع على اتفاقية وقف اطلاق النار فى فيتنام أحد قادة الجيش الفرنسى نيابة عن القائد العام للقوات الفرنسية المعسكرة فى الهند الصينية ، كما وقع عليه نائب وزير الدفاع لجمهورية فيتنام الديمقراطية نيابة عن قائد عام جيش التحرير · ويستوقف نظر الباحث ما أشارت اليه المادة الرابعة عشر من الاتفاقية خاصا بالاجراءات الادارية والسياسية فى فيتنام ، اذ ورد بها نص خاص باقامة انتخابات عامة لتوحيد فيتنام · واذا كان التصريح النهائى الصادر فى يوليه ١٩٥٦ قد عين الحدود التى تفصل الشمال عن الجنوب ، فانه لم يوضح اجراء انتخابات تمهد للوحدة : سواء من ناحية موعدها أو ترتيب حقوق عناصر الكيان السياسى الفيتنامى المختلفة · وقد أدركت حكومة فيتنام الجنوبية ما تعنيه الانتخابات (وبالتالى الوحدة) بالنسبة لمصالح أعضائها ، فأنكرت اتفاقيات جنيف من أساسها وما انفكت تؤكد أنها لم تكن طرفا فيها ·

واتخذت الحكومة الامريكية بالنسبة لاتفاقيات جنيف موقفا شرحه الرئيس أيزنهاور فى تصريح ألقاه يوم ٢١ يوليه سنة ١٩٥٤ ذكر فيه ما يلى « ليست الولايات المتحدة نفسها طرفا فى القرارات التى اتخذها المؤتمر كما أنها لا ترتبط بها ، الا أننا نأمل أن تقود هذه القرارات الى اقرار السلام والحفاظ على حقوق البلاد التى تناولتها · ان الاتفاقية تحتوى على أمور لا نستحسنها ، لكن يتوقف قدر كبير على كيفية اخراجها الى حيز العمل · وليست الولايات المتحدة مستعدة للانضمام الى تصريح المؤتمر ، لكنها باعتبارها عضوا مخلصا للامم المتحدة فانها ـ تأسيسا على المادة الثانية من ميثاقها ـ تبدى عزمها على الامتناع عن الاستعانة بالقوة للاخلال بالتسوية · ونقرر أن عودة الشيوعيين للعدوان سيجد منا كل اهتمام بالغ » ·

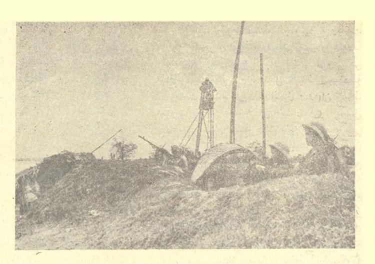
٣ ـ موقف الحزب الشيوعي الفيتنامي

استجاب الحزب الشيوعى الفيتنامى للقرارات المتصلة بوقف اطلاق النيران • فكان أن ارتحلت شمال خط عرض ١٧ قوات شيوعية تعدادها خمسون ألف جندى ، بالاضافة الى الخمسة وعشرين ألفا من أنصاره ومؤيديه • ولم يكن هذا ليعنى أن الحكم قد أصبح خالصا لحكومة فيتنام الجنوبية ، فما برح للحزب خلايا منبثة فى جميع أرجاء البلاد، وأنصار منتشرين فى جميع مراكز الدولة يسهل تجميعهم ان دعت سياسة الحزب الى ذلك •وكانت المنطقةالواقعة جنوب خط عرض ١٧ تتردى فى حمأة الفوضى غداة توقيع اتفاقيات جنيف • فما كان لـ «نجو دينه دييم» ـ الذى تولى رئاسة الوزارة يوم ٧ يوليه سنة ١٩٥٤ ـ سوى سلطة اسمية • ولم ينقض سوى بضع أعوام حتى أسفر حكمة عن تحلل أوضاع الدولة وبخاصة وقد استند هذا الحكم على عائلته ، الامر الذى عجل بسقوطه• وطفق الفلاحون ينظرون الى حكومته على أنها شىء اجنبى عن البلاد ، لعدم استجابتها لتحديات مشكلات الريف وقيام سياسة الدولة على السعى لارضاء كبار الملاك عوضا عن النظر الى مصلحة من يفلحون الارض • فلا غرابة اذا ولت جمهرة الفلاحين وجهها شطر الحزب تلتمس الخلاص من أوجاعها • واستغل الحزب بؤس الفلاحين للحصول على تأييدهم وولائهم •فشرع فى تنظيم الخلايا بين صفوفهم متخذا قضية الارض اساسا لمنحاه التفكيرى ، وتجنب التبشير بالمذهب الماركسى المجرد • وفى القرى تألفت لجان الحزب ، وأقيمت وحدات عسكرية صغيرة ، ونظمت حملات سياسية لمناهضة اتباع حكومة سيجون وطرد موظفيها من أنحاء الريف وبخاصة من تتصل اعمالهم بحياة المجتمع السياسية وفى مقدمتهم : المدرسون ، المشرفون الصحيون والزراعيون ٠٠ الخ • وبدأت الامور منذ نهاية [illegible] ١٩٥٨ تتعقد أمام حكومة سيجون، فاندلع [illegible] المدنى ضدها مما هدد بتقويض استقرارها [illegible] •

وفى مايو [illegible] ١٩ ، أعلنت اللجنة المركزية للحزب الشيوعى [illegible] فيتنامى أن الوقت قد حان للصراع ضد حكومة فيتنام الجنوبية • وتألفت « جبهة التحرير الوطنية » التى تسيطر عليها اللجنة المركزية لفرع الحزب الشيوعى فى فيتنام الجنوبية • واستفحل نشاط الجبهة فى جنوب فيتنام منذ ذلك الحين • ومكن نشاط شيوعى لاوس خاصة من ضمان ممر يصل بين شقى فيتنام اصبح يطلق عليه « درب هوتشى ـ مينه » وبوساطته أخذ المتطوعون يتدفقون من الشمال الى الجنوب ، فبعد أن كانوا بضع مئات خلال عام ١٩٥٩ قدروا بحوالى الثلاثة آلاف عام ١٩٦٠ وبحوالى العشرة آلاف عام ١٩٦١ • وطفقت جبهة التحرير الوطنى (أى ما تطلق عليه الصحافة الغربية فييت كونج وهو الاسم الذى وضعته حكومة سيجون) تستغل بمهارة فائقة أخطاء حكومة « نجو دييمه » وبخاصة ما اتصل منها بالفلاحين فى تشديد حملاتها ضدها وفى استمالة أهالى البلاد للقضية التى تمثلها •

وفى يناير ١٩٦١ أعلن راديو هانوى أن قوى متعددة تعارض نظام « نجو دييمه » الفاشى، قد كونت فى ٢٠ ديسمبر سنة ١٩٦٠ جبهة وطنية لتحرير فيتنام الجنوبية وأنها قد أصدرت بيانا وبرنامجا يتكون من عشرة نقاط، استثارت النقطة الرابعة اهتمام الفلاحين البالغ لنصها على خفض الايجارات الزراعية وضمان حق الفلاحين فى زراعة قطع الارض التى يتولون زراعتها فى الوقت الحاضر واعادة توزيع الاراضى التى تملكها الطوائف الدينية والمدنية توطئة لاجراء اصلاح شامل فى ملكية الارض الزراعية • وفى ١١ فبراير سنة ١٩٦١، خصص راديو هانوى اذاعة لبيان جبهة التحرير الوطنى • ومنذ ذلك الحين ، أخذت الجبهة (أى الفييت كونج) تزيد مجالات نشاطها السياسية والحربية يوما بعد آخر • فأنشأت وكالة انباء دعتها وكالة أنباء التحرير لايصال صوت ثوار فيتنام الجنوبية الى العالم •

وبالاضافة الى جبهة التحرير الوطنى ،أنشأ الشيوعيون فى أول يناير سنة ١٩٦٢ فى فيتنام الجنوبية حزبا أطلقوا عليه « حزب الشعب الثورى » لتوحيد العناصر الثورية من الفلاحين والعمال والمثقفين • وقد أصبحت جبهة التحرير الوطنى تحت سيطرته عقب



على أهبة الاستعداد

تكوينه مباشرة وورد ببيان تكوينه أنه يتولى دور الجهاز القائد فى ثورة جنوب فيتنام ، واعتبره الحزب الشيوعى لفيتنام الشمالية روح جبهة التحرير الوطنى • وماحزب الشعب الثورى - فى الواقع - الا فرع للحزب الشيوعى الفيتنامى ويخضع لقيادة زعيمه « هوتشى - مينه »

ولقد دأبت جبهة التحرير الوطنى طوال السنوات الخمس الماضيات على خوض المعركة تلو المعركة فى عزيمة لا تهن عاملة فى همة لا تعرف الكلال على اجتذاب الرأى العام العالمى لقضيتها باظهار أنها تسعى للسلام والديمقراطية واعادة توحيد فيتنام ، وتبدى أنها الممثل الأوحد لسكان فيتنام الجنوبية على اختلاف مشاربهم وتباين معتقداتهم : بمعنى أنها تحالف سياسى يضم جماعات فيتنام الجنوبية السياسية بأسرها التى تجمع بينها كراهية النظم الرجعية التى أقامتها الولايات المتحدة لحكم فيتنام على غير رغبة من أهلها •

ولقد نجحت الجبهة فى اجتذاب الجانب الأعظم من سكان فيتنام الجنوبية الى حظيرتها ووضعهم تحت جناحها ، ووفقت فى توجيه هذا الجانب لخدمة أهدافها • فالفلاحون ينضمون الى اتحاد تحرير الفلاحين ، وتنضم النساء الى اتحاد التحرير للنساء ، وينضم الشباب الى اتحاد تحرير الشباب • وينضوى القادرون على حمل السلاح فى منظمات الجبهة العسكرية، ويعاون النساء والأطفال والمسنون على اقامة الأوتاد المصنوعة من البامبو أو حفر الخنادق لعرقلة سير العدو ، أو تستخدمهم الدولة لابلاغ رسائلها وتعليماتها أو لشراء مواد التموين ونقل العتاد •

وبالأحرى ، تعين الجبهة للمنضوين تحت لوائها والعاطفين على قضيتها العمل الذى يصلحون لتأديته • واللجنة المركزية لحزب الشعب الثورى هى التى تسير الجميع ، وهى بدورها طليعة لجان الحزب المنبثة فى جميع جهات البلاد الادارية ابتداء من العاصمة سيجون حتى أصغر قرى فيتنام الجنوبية ، ولكل لجنة رئيس وأعضاء • وتنقسم اللجنة الى لجان فرعية تختص كل منها بالموضوعات العسكرية والاقتصادية والمالية والسياسية والثقافية والدعائية والطبية والاجتماعية والتنظيمية • ورئيس اللجنة العسكرية - بحكم مركزه - يتولى قيادة الوحدة العسكرية لجبهة التحرير فى منطقته • ويقال ان أكثر من ثلث أفراد الوحدات العسكرية لجبهة التحرير أعضاء فى الحزب •

ومهما يكن من الامر ، فلا يمكن لأحد عدوا كان أم صديقا - أن ينكر على جبهة التحرير

الوطنى لفيتنام الجنوبية أنها قد بلغت الذروة فى التنظيم مما جعلها ندا لتحدى أقوى أمم العالم وأغناها •

٤ ـ ورطة الامريكيين فى فيتنام

تصف تقارير الخبراء الامريكيين فى فيتنام الجنوبية جيش حكومتها بأن قيادته ضعيفة وأن ضباطه جهلة ، ويعامل جنوده المدنيين أسوأ معاملة • ويفتقر الجيش بأسره الى تلك الروح النضالية التى تدفعه للقتال • كما تظهر تلك التقارير ان حالات فرار الجنود من الجيش فى ازدياد مستمر حتى لتقدر نسبة الفارين بأكثر من ١٨٪ عام١٩٦٦ • كما اتضح للخبراء الامريكيين أن نصف عدد فرق الجيش الفيتنامى (وعددها عشر فرق) غير صالح للعمليات العسكرية اطلاقا ، وأن فرقتين أخريين صالحتان للقتال جزئيا • فلا يبقى صالحا للقتال المجدى الا ثلاث فرق أى ٣٠٪ من مجموع الجيش الفيتنامى البالغ عدده سبعمائة ألف جندى وضابط • ويفتقر الجيش للروح المعنوية • ومما يؤثر عن أحد قواده قوله « يتبلور هدف القائد فى الحرب فى الحفاظ على سلامة أرواح جنوده ! »

والى جانب القوات المسلحة لحكومة فيتنام الجنوبية ، تضم تلك الحكومة مائتى ألف موظف ، كما تستخدم البعثة الامريكية فى فيتنام الجنوبية حوالى المائة والخمسين ألف مستخدم • وتدفع الحكومة الامريكية مرتبات العسكريين والمدنيين على السواء ، وهم ينغمسون ـ عن طريق مباشر أو غير مباشر ـ فى الفساد المحيط بهم من كل جانب ، ويشاركهم فى حماة الفساد والانحلال الامريكيون من رجال الاعمال وكثير من أفراد القوات المسلحة • وبالاحرى ، تسيطر على الجميع فى فيتنام الجنوبية فكرة اجتناء أكبر قدر ممكن من الارباح والتمتع بأطايب الحياة والانغمار فى الملذات ـ لا سيما الميسر ـ الى الأذقان (من تقرير نشرته مجلة U.S. News and World Report عدد ديسمبر ١٩٦٦) •

ولا تزال أحوال فيتنام على ما كانت عليه بعد انقضاء ثلاث سنوات من مقتل «نجو دينه ديم» وأخيه «نهو» • بل يقرر كثير ممن زاروا فيتنام الجنوبية أخيرا أن الفساد يستشرى فى أوصالها بأبشع مما كان وقتما بدأ الامريكيون يؤيدون «ديم» منذ خمس سنوات أو قبل ذلك بستة عشر عاما ، وقتما كان الفرنسيون يساندون «باوداى» الامبراطور المتحلل •

وها هنا يخرج الباحث بنتيجة لامعقب لها تؤيد ما ذكرناه فى مستهل هذه الدراسة ومدارها أن تغلغل الفساد فى أوصال البلاد لا يرجع الى عشر سنوات أو خمس عشرة سنة ، بل يمتد حوالى المائة عام فى تاريخ فيتنام ، أى وقتما نجح الفرنسيون فى ترسيخ حكمهم فانبعثت طبقة فيتنامية تولى وجهها شطر الاجانب : تحاكى أساليب معيشتهم ، وتقتبس أنماطهم الفكرية • فكان أن باعدت بينها وبين جمهرة الشعب الذى يكون الفلاحون أربعة أخماسه ويعتزون بسمو تقاليد بلادهم ويلتزمونها عن صدق وايمان • ولما رحل الفرنسيون وقدم الامريكيون ، ثابرت تلك الاقلية المميزة على توجيه ولائها اليهم بحكم مصالحها المادية التى لا يمكن أن تترعرع الا فى ظل حكم أجنبى •

وتختلف نظرة الدول الى مشكلة فيتنام باختلافها :

أولا ـ دول تعارض التدخل الامريكى فى فيتنام جملة وتفصيلا • ومن رأيها أنه اذا كانت لمنطقة جنوب شرقى آسيا أهميتها للولايات المتحدة لكفالة سياستها المتصلة بتوفير عنصر الثبات والاستقرار فى عالم يموت بالتغيرات الثورية المنعدمة النظير،فان لها أهمية أعظم ـ بما لايقاس ـ بالنسبة للدول التى تحد فى سعيها لاعادة تكييف العالم وفق منحاها التفكيرى الخاص وبما يحقق لها النفع على طول المدى •

ثانيا ـ دول لاتمانع فى التدخل الأمريكى لكنها تضع تحفظات خطيرة على هذا التدخل،وفى طليعتها اليابان • وان انهاء أمريكا تدخلها وتنازلها ـ بالتالى ـ عن كفالة أغراضها من التدخل ، لتقابله بالشكر والامتنان هذه الدول التى لاتعادى السياسة الأمريكية أساسا •

وفي يومي ٢٤ و ٢٥ أكتوبر سنة ١٩٦٦؛ عقد زعماء سبع دول في أسيا واستراليا مؤتمرا بمدينة مانيلا عاصمة الفلبين لدراسة الصراع في فيتنام. ورسم المجتمعون برنامجا للنهوض بفيتنام الجنوبية اجتماعيا واقتصاديا توطئة لاستقرار احوال تلك المنطقة. بيد أن الاخفاق التام كان نصيب هذا البرنامج بعد عام واحد من انعقاد المؤتمر. فلقد وردت بتصريح مانيلا الفقرة التالية « أحيط المؤتمر علما بتوفيق حكومة فيتنام في السيطرة على التضخم» في حين أن واقع الأمور يخالف تلك الفقرة على خط مستقيم. فانه على الرغم من المساعدات الأمريكية الضخمة، فما برحت الأسعار في تزايد جنوني وتبذل الحكومة معاونات ضخمة لايواء واطعام مليون لاجىء تكتظ بهم معسكرات اللاجئين في سيجون. وفشلت جميع التدابير التي تضعها حكومة سيجون لاجتذاب ولاء سكان فيتنام الجنوبية لقضيتها، حتى اضطر المشرفون على تلك الحكومة لاعلان فشل سياسة التهدئة والمصالحة التي رنا مؤتمر مانيلا لاقرارها تمهيدا لاجراء تسوية في تلك البلاد. واستبان عجز تلك الحكومة عن منافسة جبهة التحرير الوطني في الميدان الايديولوجي.

وردا على مؤتمر مانيلا السالف الذكر، عقد أعضاء حلف وارسو في ١٠ اكتوبر سنة ١٩٦٧ اجتماعا بموسكو وعدوا فيه بتقديم ما قيمته ألف مليون دولار من المساعدات العسكرية لحكومة فيتنام الشمالية. وعلق رئيس وزراء فيتنام الشمالية على مؤتمر مانيلا بقوله « لن تحدث بفيتنام ميونخ أخرى بأي شكل من الاشكال ».

وتوحي أحداث الحرب الفيتنامية كما لو أنها تتطور لتصبح حربا من طراز الحرب الكورية. ويستدل الباحث على هذا الرأى بتدفق جنود فيتنام الشمالية النظاميين وبتزايد عدد جنود جبهة التحرير الوطني. وأصبح لأميركا - من الناحية الاخرى - جنود يجاوز عددهم الاربعمائة ألف، بالاضافة الى ثلاثة أرباع المليون من جنود فيتنام الجنوبية سواء النظاميين أم المتطوعين من كوريا الجنوبية واستراليا ونيوزيلندا والفلبين.

وتميز العامان الاخيران باستخدام أميركا سلاحها الجوى على نطاق لانظير له من قبل. ورغما عن الجهود العسكرية الامريكية، يجمع الخبراء العسكريون على صعوبة تحطيم القوة العسكرية لجبهة التحرير الوطني. بل يقدر الخبراء الامريكيون أن قوة جبهة التحرير قد تزايدت من ١٠٦ ألف مقاتل في يناير سنة ١٩٦٥ الى ٢٤١ ألفا في يناير ١٩٦٦ والى ٢٨٤ ألفا في سبتمبر سنة ١٩٦٦. فكأن جبهة التحرير الوطني لم تكتف بتعويض خسائرها في أرواح مقاتليها، بل وتوفق في زيادتهم باستمرار. كما نجحت في أن تخضع لسلطانها مناطق جديدة وأن تجتذب الى حظيرتها أكثر من مائة ألف جندى من جنود حكومة فيتنام الجنوبية.

وبعد، ان حيازة الولايات المتحدة في الوقت الحاضر أكبر قوة عسكرية شاهدها التاريخ وتملكها أضخم طاقة اقتصادية حديثة في العالم بأسره، يبث في نفسية الشعب الامريكي شعور الاستعلاء الذى انقلب الى عبادة الذات الفانية. فكان أن آمن الامريكيون بقدرة بلادهم على التأثير في سير الاحداث الدولية وفي أوضاع البلاد النائية وفقا لمنهاج السياسة الامريكية وأهدافها. وظاهر أن السياسة الامريكية تتردى في خطأ قتال، اذ لا قدرة لها - مهما يكن من أمر قوتها وثرائها - على تحويل مجرى التاريخ. فان التاريخ تسيره ارادة أقوى من ارادة السياسة الامريكية بما لا يقاس. لكن السياسة الامريكية لا تعي هذا للاسف الشديد، بدليل تورطها وانزلاقها في الحرب الفيتنامية وفي تأييد اسرائيل المزرى. ان في وسع السياسة الامريكية - بلا مراء - تقديم يد المساعدة للامم التي تحتاجها، بحسبان الولايات المتحدة أغنى دول العالم وأعظمها باعا في التقدم التكنولوجي. لكن تعجز الولايات المتحدة تماما عن خلق أمم أو اصطناع دول. وبالتالي فان الفشل حليف السياسة الامريكية ان أيدت فريقا من الساسة تنفظهم شعوبهم وتضيق بأساليبهم ذرعا. ولا جرم أن تردى السياسة الامريكية في هذا السبيل، ليعتبر من مآسي العصر الدامية.

الحماسة ... في الأدب العربي

عادل سليمان جمال

بدأ المفضل الضبي ضربا من التاليف لم يكن معروفا من قبل في العربية ، وهو كتابه المعروف بـ «المفضليات» ، وهو يضم قصائد مستجادة تتسم بالجزالة والرصانة ، يغلب عليها الطول ، لم يتبع في اختيارهانهجا معينا ، وانما اتبع في ذلك ذوقه في الشعر . وكانت هذه البداية فاتحة خير وبركة في هذا النوع من التاليف ، فاختار الاصمعي « الاصمعيات » ، وابو زيد القرشي « جمهرة أشعار العرب » وابن الشجري «المختارات» . ويأتي أبو تمام (المتوفى ٢٣١ هـ) فيتلقف هذا النوع من التاليف القائم على الاختيار المبنى على الذوق فيخضعه للتبويب ، فيجعل المعاني المتشابهة في باب مستقل . فجاء كتابه مشتملا على الابواب الآتية : الحماسة (المراثي : الادب ؛ النسيب ؛ الهجاء ، الاضياف ، المدح ، الصفات ، السير والناس ، الملح ، مذمة النساء . وكما ترى من ترتيب الابواب فانه جعل باب الحماسة أول باب في الكتاب ، ولعل ذلك راجع الى ما كان لمعاني الحماسة من وقع في نفوس آبائنا المتميزة بالشجاعة والباس والنجدة والصبر على مكاره الشدائد ، وقد يوضح ذلك من بعض الوجوه حجم هذا الباب اذا قارنته بسائر الابواب ، ثم تغليب عنوانه على سائر الكتاب . وقد ساعدت شاعرية أبي تمام وذكاؤه الخارق ومحفوظه الهائل من الشعر أن يقوم من هذه المختارات « حتى انك تراه ينتهي الى البيت الجيد فيه لفظة تشينه ، فيجبر نقيصته من عنده ، ويبدل الكلمة باختها (١) » فخرج من ذلك شيئا جعل الادباء يقبلون عليه ويرفضون «ماعداه من الكتب المصنفة في معناه (٢) وبلغ من اعجاب بعضهم به أنه كان يحقر أية محاولة لتصنيف « حماسة » على غرار حماسته (٣) ، وحث العلماء المتأدبين أن يبدءوا بحفظه ، بل ورفع الكتاب من قيمة شعر أبي تمام ، فهو من المحدثين الذين لا يستشهد بشعرهم ، ولكن اختياره الفذ الذي دل على قدرته وتمكنه وسعة اطلاعه ، جعلهم يستشهدون بشعره ، يقول الزمخشري : « وهو وان كان محدثا لا يستشهد بشعره في اللغة فهو من علماء العربية فاجعل مايقوله بمنزلة مايرويه . ألا ترى الى قول العلماء : الدليل على هذا بيت الحماسة ، فيقتنعون بذلك لوثوقهم بروايته واتقانه (٤) » .

ثم جاء من بعده البحتري (المتوفى ٢٨٤ هـ) فقلده في التاليف ، كما قلده في بعض شعره ، فالف كتابا بنفس الاسم ، ولكنه امتاز عنه - في تبويبه - بطول النفس ، فقسم الكتاب الى مائة وأربعة وسبعين بابا . فابو تمام يجعل شعر الحماسة مثلا وكل مايتصل به ويتفرع عنه بابا واحدا ، ولكن البحتري يجعل كل معنى من المعاني التي تتصل بالحماسة بابا . والغريب أن البغدادي (المتوفى ١٠٩٣ هـ) ينكر أن تكون للبحتري حماسة ، فقد نقل عن العيني قوله : « ذكره البحتري في الحماسة » ثم عقب قائلا : « ولم نسمع أن للبحتري حماسة » (٥) . وذكر العيني (المتوفى ٨٥٥ هـ) لحماسة البحتري تاكيد لوجودها ، اذ كيف ينقل عن شيء غير موجود ؟ وقد ذكرها ياقوت (المتوفى ٦٢٦ هـ) فقال : « وله - أي للبحتري - كتاب الحماسة على مثال حماسة أبي تمام (٦) » . ويقول ابراهيم بن يوسف القفطي (المتوفى ٦٤٦ هـ) في معرض حديثه عن الحماسة البصرية : « فلو تامل مجموعة أبي تمام لازدادت عمهه عنا (كذا ، غير واضحة) وغدا لعهد التعاطي ناكثا ، أو عاينه الوليد (أي البحتري) لايقن أنه فيما الفه عابثا او شاهده ابن الشجري لتوارى

ببعض الشجر خجلا ، وكان لصاحبيه في الانزواء ثالثا» (٧) ، فهذا نص صريح على تاليف البحتري للحماسة فقد قرنها بحماسة أبي تمام وحماسة ابن الشجري ، وقد ذكرها أيضا العلامة ابن العديم وسانقل من كلامه عند الكلام عن الحماسة البصرية .

ثم جاء ابن فارس (المتوفى ٣٩٥ هـ) فالف كتابا سماه « الحماسة المحدثة » (٨) وظاهر من عنوان الكتاب انه عني باختيار شعر المحدثين ، دون القدماء ، وقد يؤيد ذلك دفاعه – في رسالة الى محمد بن سعيد الكاتب – عن المحدثين وانهم لا يقلون فضلا عن المتقدمين ، وسانقل بعضا من الرسالة عند الكلام عن حماسة العجلي .

ثم جاء محمد بن علي العجلي ، وهو معاصر لابن فارس فالف كتابا في الحماسة ، كما يستفاد من رسالة ابن فارس الى ابن سعيد الكاتب ، قال « الهمك الله الرشاد ، واصحبك السداد ، وجنبك الخلاف ، وحبب اليك الانصاف ، وسبب دعائي بهذا لك انكارك على أبي الحسن محمد بن علي العجلي تاليف كتاب في الحماسة واعظامك ذلك . ولعله لو فعل حتى يصيب الغرض الذي يريده ، ويرد المنهل الذي يؤمه لاستدرك من جيد الشعر ونقيه ، ومختاره ورضيه ، كثيرا مما فات الاول . فماذا (فلماذا) الانكار ، ولمه الاعتراض ، ومن ذا حظر على المتاخر مضادة المتقدم ، ولمه تاخذ بقول من قال : ماترك الاول للآخر شيئا ، وتدع قول الآخر :

كم ترك الاول للآخر » (٩)

ولم أجد بعد للعجلي هذا ترجمة ، ولا نقولا عن كتابه ، ولا اشارة اليه سوى هذه الاشارة في رسالة ابن فارس . والامر بعد يحتاج الى ايضاح لان قول ابن فارس «ولعله لو فعل ...» قد يوحي بان العجلي هم بتاليفها ثم احجم لما كان من ابن سعيد !

ثم جاء ابو هلال العسكري (المتوفى ٣٩٥ ق) فالف كتابا في الحماسة كما يستفاد من نص وجدته في مجموعة المعاني (١٠) : ١١٣ قال مؤلفه : «كذا رواه أبو هلال العسكري في كتابه الحماسة الذي جمعه» ولكن ماجاء في المصادر الأخرى ينص على انه شرح كتاب حماسة أبي تمام (١١) ، ولم تذكر المصادر التي ترجمت له انه الف كتابه في الحماسة .

ثم جاء عبد الله بن محمد العبد لكاني الزوزني (النصف الاول من القرن الخامس) وهو من شعراء الدمية للباخرزي (المتوفى ٤٦٧) ومن رواتها كما اخبرني بذلك المحقق النابه اخي الاستاذ عبد الفتاح الحلو ، فالف كتابا سماه « حماسة الظرفاء من أشعار المحدثين والقدماء (١٢) » ويقول في مقدمته انه الفها للنشء خصيصا ، فقد وجد أن حماسة أبي تمام عسيره على الطلاب ، بعيدة المنال عن اذهانهم الناشئة ، فالف حماسته لتكون مدخلا لمن اراد أن يدرس حماسة أبي تمام، وهذا يعني أن يختار من الشعر ما هو سهل بعيد عن التعقيد ، وأن يكثر من شعر المحدثين ، خاصة مارق منه . ولكني حين نظرت فيها وجدته قد اختار شعرا كثيرا للقدماء جاهليهم واسلاميهم لا ينطبق عليه ما رمى اليه ، فضلا عن انه نقل قدرا لا باس به من حماسة أبي تمام . وقد قسم حماسته الى عشرة أبواب هي : الحماسة، المراثي ، الادب والحكمة ، الكبر والمشيب ، النسيب ، الهجاء ، المديح ، الاستعطاف والاعتذار ، الاضياف والسخاء واصطناع المعروف ، الملح .

ثم جاء لاعلم الشنتمري (المتوفي ٤٧٦) فالف كتابا في الحماسة ، ولكن ابن خلكان يتردد في نسبة الكتاب اليه ، فلا يدرى اكان شرحا لحماسة ابي تمام أم تاليفا قام به ، يقول : « وغالب ظني انه شرح الحماسة فقد كان عندي شرح الحماسة للشنتمري في خمس مجلدات ، وقد غاب عني الان من كان مصنفه ، واظنه هو والله أعلم . وقد أجاد فيه » (١٣) اما يوقوت فيقطع بانه شرحه ، يقول : « وشرح الحماسة مطولا ورتبها على حروف المعجم (١٤) » ، كذلك قال الصفدي « شرح شرحا مطولا ورتب الحماسة ، كل باب منها على حروف المعجم (١٥) » . والذي يستبين بالمراجعة أن الاعلم عكف أولا على شرح حماسة أبي تمام ، ومن هذا الشرح نسخة بدار الكتب ، ٩٤ أدب مرتبة على حروف المعجم تبدأ بهمزية قيس بن الخطيم في ادراك ثأره من قتلة أبيه ، ولا ريب انها هي التي أشار اليها ياقوت والصفدي . ثم تراءى له أن يصنف كتابا على غرار حماسة أبي تمام ، وبين يدي – في هذا المقام – ثلاثة نصوص مشرقة العبارة ، ناصعة البيان أوردها البغدادي في الخزانة » .

الاول : أورد هذا البيت

لو عد قبر وقبر كنت اكرمهم
ميتا ، وابعدهم عن منزل الـذام

ثم قال : « والبيت من أبيات اربعة أوردها ابوتمام (٣ : ١١٢٠) ، والاعلم الشنتمري ، وصاحب البصرية (٢ : ٢٢) في حماساتهم لعصام بن عبيد الزماني » (١٦) فانت ترى هنا فصلا واضحا لا لبس فيه بين الحماسات الثلاث .

الثاني : ذكر ستة أبيات أولها :

امرر على الجدث الذي حلت به
أم العلاء ، فنادها لو تسمع

وقال : « أوردها أبو تمام في باب المراثي (٢ :٩٠٢) لمويلك المزموم . في امراته أم العلاء ، وأوردها الاعلم الشنتمري أيضا في حماسته (١٧) »

الثالث : أورد هذا البيت :

ربما ضربة بسيف صقيل

بين بصرى وطعنة نجلاء

ثم قال : البيت أول أبيات ست لعدى بن الرعلاء أورده الاعلم فى حماسته (١٨) .

ثم جاء ابن الشجرى (المتوفى ٥٤٢ هـ) فعمل - الى جانب مختاراته - حماسة عرفت باسمه ، وانتهج فيها منهجا وسطا بين حماسة أبى تمام وحماسة البحترى ، فهو وان جعل أبوابا كبيرة كباب الحماسة ، اللـوم والعتاب ، المراثى ، المديح ، الهجاء ، الادب ، النسيب على الترتيب ، فقد فرع بعض الابواب بفصل معانيهـا المختلفة وجعل كلا منها على حدة بابا ، فمثلا باب الاشتياق عند لمعان البروق ، وباب الطيف والخيال ، وباب النكهة وعذوب الريق ، وباب صـف العين والنظر ، وباب المضاجعة وشدة الالتزام ، كل ذلك يدخـل فى باب النسيب . وينفرد ابن الشجرى بعقده أبوابا - أو فصولا كما يسميها أحيانا - في التشبيهات - لا في المعانى كأبى تمام والبحترى - فباب في تشـبيهات الليل والنجوم ، وثان في تشبيهات الرياض والمياه والنبات، وثالث في تشبيهات الغناء وآلته والمغنين ، ورابع في تشبيهات المديح ، وخامس فى تشبيهات الهجاء وسادس في تشبيهات الغزل ، وهكذا . كما يتميز ابن الشجرى أيضا بانه يذكر من حين الى حين المناسبة التى قيلت فيها القصيدة أو الخبر الذى ارتبط بها ، أو يشرح المعانى اللغوية .

ثم جاء محمد بن يحيى بن خليفة بن نيق الشاطبى (المتوفى ٥٤٧ هـ) وكان أديبا كاتبا غاية فى البلاغة ، ورئيسا معظما ، لقى أبا العلاء ابن زهر وأخذ عنه ، فالف كتابا فى الحماسة (١٩) . ولا أعرف عن الكتاب أكثر من هذا ولم أجد أحدا نقل عنه .

ثم جاء جمال الدين يوسف بن محمد بن ابراهيم البياسى الاندلسى (المتوفى ٦٥٢ هـ) وكان أديبا متمكنا، وعالما بتاريخ العرب وأيامها ، فألف كتابه المعروف باسم « الحماسة المغربية » أو « الحماسة البياسية » ضمنهـا أشعار الجاهليين والاسلاميين والمحدثين والاندلسيين فى مجلدين (٢٠) ، ورآها ابن خلكان وأشار اليهـا فى ترجمته (٢١) ونقل عنها فى مواضع عدة .

ثم جاء على بن أبى الفـرج بن الحسن البصرى (المتوفى ٦٥٩ هـ) فالفكتابه المشهورالمسمى بـ «الحماسة البصرية » وهو موضوع هذا المقال ، وسأتحدث عنـه بشيء من التفصيل بعد قليل .

بقيت بعد ذلك حماستان لم أحدثك عنها ،وأخرجتهما من السياق الزمنى لترتيب الحماسات ، لأنهما ليستا من الحماسة - بالمعنى الحرفى والدقيق لهذا النـوع من التأليف - فى شيء . الاولى : وهى المعروفة عند بعض الدارسين بـ « حماسة الخالدين » أبى بكر محمد (المتوفى ٣٨٠هـ) وأبى عثمان سعيد (المتوفى ٣٩٠ - ٣٩١ هـ) ابنى هاشم . وصحة اسم الكتاب هو «الاشباه والنظائر» ومنشأة الوهم أن الاخوين صنفا كتابين ، أولهما هـو الاشباه ، وجعلا فيه شعر الجاهليين والمخضرمين ومـا يماثله ويناظره من شـعر المحدثين ، ألفاه دفاعا عـن المتقدمين - وهما بذلك يأخذان الجانب المضاد لابن فارس - وثانيهما : هو « حماسة شعر المحدثين » فكان أن خلط بعض الدارسين بين الكتابين وكمـا تعرف فان كتب الحماسة ابتداء من أبى تمام تجرى على تقسيم الكتاب الى أبواب محددة ، قد تتعدد أو تقل ، وقد تطـول أو تقصر ، وتبدأ دائما بباب الحماسة . أما « الاشـباه والنظائر » فلا تبويب فيها ، ولا تبدأ بباب الحماسة من ثم ، وقد أوضح المؤلفان منهجهما فى أول الكتاب فقالا : « نضمن رسالتنا هذه مختار ما وقع الينا من أشـعار الجاهلية ومن تبعهم من المخضرمين ... ولا نخليها من غرر ما رويناه للمحدثين ، ونذكر أشياء من النظائر ان وردت ، والاجازات (والاجازة أن يقول شاعر مصراعا فيتمه شاعر آخر) ونتـكلم فى المعـانى المخترعة والمتبعة (٢٢) ... » . والثانية : الحماسة المعروفة بـ « حماسة الشميم الحلى » واسمه على بن الحسن بن عنتر ابن ثابت (المتوفى ٦٠١ هـ) وكان نحويا لغويا أديبـا شاعرا ، وكان ممسكا ، فيه حمق . (٢٣) لقيه ياقوت، وجرى بينهما مذاكرة الادب ، فقال له الشميم : (ان تصانيفى فى الادب كثيرة ، وذلك ان الاوائل جمعوا أقوال غيرهم وأشعارهم وبوبوها ، وأما أنا فكل ما عندى من نتائج أفكارى ... فمن ذلك ان أبا تمام جمع أشعار العرب فى حماسته ، وأما أنا فعملت حماسة من أشعارى وبنـات أفكارى . » (٢٤) ولعله شرحها أيضا ، ففى أسمـاء كتبه ، كتاب فى شرح الحماسة .

أما الحماسة البصرية فقد صنفها على بن أبى الفرج البصرى ، والغريب حقا - على شهرة حماسته - انك تجد اهمالا منكرا للمؤلف . فكان من الاتفاق العجيب أن تجاوزت جميع كتب التراجم والأدب والتاريخ - فيما أعلم - عن ذكره . فلم يترجم له أحد ، ولم يشر اليه ولو اشارة عابرة فى تضاعيف كتاب ، على الرغم من صلاته برجال عصره من الادباء والساسة . كان ملازما للملك صلاح الدين أبى المظفر بن العزيز (المتـوفى

٦٥٩ هـ) واليه أهدى الكتاب . ولكنك لاتجد أحدا ممن كتب عن الملكالناصر كابن اياس مثلا ذكر اباالحسن البصرى . رغم ان ابن اياس يفيض فى ذكر من اتصلوا بالملك الناصر من ساسة وشعراء وكتاب ، كابن العديم مثلا (المتوفى ٦٦٠ هـ) ولاريب أن ابن العديم كان يعرف ابا الحسن وقرا حماسته واعجب بها وقرظها .

والحماسة البصرية تقف الى جانب حماسة أبى تمام فى شهرتها وذيوعها وتتفوق عليها فى ضخامتهـــا واعتسافها فى دواوين الشعراء على اختلاف عصورهم. ويبلغ عدد قصائدها ومقطعاتها ١٦٦٠ قصيدة ومقطوعة اى ضعف حماسة أبى تمام ، مما يشهد له بســـعة الاطلاع ، وقد اعجب بها معاصروه من مشاهير الادباء اعجابا شديدا وأسبغوا عليها من الثنـــاء ما هى به جديرة ، يقول العلامة الصاحب كمال الدين عمر ابن العديم : ((فلله دره من كتاب ، سحر الالباب ، وجمع الصواب ، واشتمل على قصائد الشواهد واحتوى ، وانتهل من موارد الفضل وارتوى . الفضل ملء اهابه، والحسنحشو ثيابه ، وكل الآداب دون آدابه . لـو قارب عصره ابن قريب (اى الاصمعى مؤلف الاصمعيات) لاقر لاختياره بالنقص والعيب ، ولو عرفه المفضـــل (صاحب المفضليات) لاعترف أنه على كتابه المفضل ،ولو ناظره حبيب (أى أبو تمام) لنظر الى أنه فى حماستهغير مصيب ، ولو شاهده ابو عبادة (اى البحترى) لشهد له بالتقدم والاجادة)) (٢٥) كما أثنى عليها أيضـــا ابراهيم بن يوسف القفطى ، وقد مر بك بعض كلامه عند الحديث عن حماسة البحترى . كما أثنى عليهـــا غيرها من العلماء ، وتجد بآخر الحمـــاسة البصرية تقاريظ (قراءات) كثيرة لعلماء عديدين . وقـــد اعتمد عليها من جاء بعد من العلماء ونقلوا عنها كابن شاكر الكتبى (المتوفى ٧٦٤ هـ) صاحب عيون التـــواريخ والعينى والسيوطى والبغدادى .

وتضم الحماسة البصرية اربعة عشر بابا ، هى : باب الحمـــاسة ، المديح ، الرثاء ، الادب ، النســـيب ، الاضياف ، الهجاء ، منعة النساء ، الصفات والنعوت ، السير والنعاس ، الملح والمجون ، ما جء فى أكاذيبهم وخرافاتهم ، ما جاء من ملح الترقيص ، الانابةوالزهد. وهذه الابواب تشرك مع حماسة ابى تمام فى أحد عشر بابا ، وتزيد عليها ثلاثة أبواب ، أى أنها تحوى جميع أبواب ابى تمام وتزيد عليها هذه الثلاثة الاخيرة فى الترتيب ، مما يدل دلالة قاطعة على انه نظر فيها طويلا وتاثر بها ، ويتجلى ذلك أيضا فى المقطوعات الكثيرة التى نقلها فى حماسته منها . كما نقل أيضا عن حماسة البحترى ، ابن الشجرى ، والاشباه خاصة . ويتضح ذلك بالمقارنة دون عناء .

منهج المؤلف : اذا كان البصرى قد قسم الكتاب الى أبواب ، متبعا فى ذلك سبيل من سبقوه ، فهو قد جعل لنفسه منهجا لايخطئك تلمسه بقليل من التروى والمقارنة بين القصائد . وهو بهذا يتميز عليهم تميزا واضحا - اذا استثنينا البحترى لان له منهجا مختلفا - فابو تمام ، وكذلك ابن الشجرى ، حين يختار الاشعار لباب الحماسة مثلا ، يختارها كيفما اتفق ما دام المعنى قد راقه ، أما البصرى فهو حين يختار القصائد يكون بين اثنتين منهما على الاقل وشيجة ما . وهذا التشابه قد يكون فى المعنى الذى تدور حـــوله الابيات ، كالمقطوعات : (٥٧) لزفر بن الحارث ، (٥٨) لهبيرة ابن أبى وهب ، (٥٩) لاوس ابن حجر ، (٦٠) للغرار السلمى ، (٦١) للحارث بن هشام (٢٦) . وكلهـــم يتحدث عن فرارة وترك أصحابه حين اشتد القتال ، ويلتمس لنفسه الأعذار ، نافيا عنها الجبن وقد كان الفرار من الحكمة حين ادرك بعين الخبير أن لا فائدة ترجى من النصر وانه مقتول لامحالة ،وما تفيدهشجاعته وثباته ان قتل . واذا كان الفرار خزاية . فله من قبل مواقف محمودة ، أو كما قال زفر .

ايذهب يوم واحـــد ان أساته

بصلح أعمالى وحســن بلائيـــا

فهـذا التتابع فى خمس مقطوعات لاأظنه يأتى عفـوا ، واذا كان كذلك فكيف تعلله فى سائر الكتاب ؟ بل هو ياتى عن وعى وادراك ، فالبصرى نفسه يصرح بهـــذا التشابه وينص عليه أحيانا . فالمقطوعة : ١١٥ من باب الحماسة لزفر بن الحارث ، يتحدث فيهـــا عن باس اعدائه وكرهم ، واستبسالهم وصمودهم ، ويعترف بما اوقعوه بقومه . وامثال هذه القصائد تسمى((المنصفات)) لان الشاعر ينصف أعداءه ، فيشهد لهم بالشجاعة كما شهد لقومه . وهنا يورد البصرى ثلاث منصفات ، أو ما اعتبره هو أشهرها ، يقول : ((ان منصفات العرب ثلاث)) ثم يذكرها على التوالى برقم : ١١٦ وهى قافيه عامر بن أسحم (أو هى للمفضل النكرى) (٢٧) ، ١١٧ وهى نونية عبد الشارق بن عبد العزى الجهنى ، ١١٨ وهى سينية العباس ابن مرداس .

وقد يكون التشابه تشابها عكسيا - ان صح هذا التعبير - اى ان يسوق أبيـــاتا تعبر عن فكرة ما ثم يتبعها بأبيات تعبر عن عكس هذه الفكرة تمـــاما ، فالمقطوعة : ١٥٣ من باب الحماسة لعامر بن الطفيل ، يفخر فيها ببيته ومكانه ، ولكنه ينفى أن تكون شهرته لمناقب جد أو امجاد والد أو عراقة بيت ، بل لما تجمع له من صفات شخصية سوده قـــومه لها . ثم يورد البصرى بعدها مباشرة المقوعة : ١٥٤ لبشامة بنالغدير، يغمر فيها بالسيادة التى ورثها عن جده ، وأبيه ، وكيف واتته طائعة لم يتعمل لها . وانظر أمثلة اخرى لذلك المقطوعة : ١٩٧ ، ١٩٨ من باب الحماسة ، ١٣٢ ، من باب المديح .

وقد يكون التشابه فى الاسلوب الذى توسل به الشاعر ، كالمقطوعة : ١٣٠ من باب المديح للبيد بن وبيعة :

وبنــــوا الــربان لايــاتون «لا»
وعــلى الســـــنتهم خفــت نعــم

زينت أحســــابهم أحـــلامهم
وكـــذاك الحـــلم زين للـكرم

وتليها المقطوعة : ١٣١ مغفلة النسبة

لزمــت نعـــم حتى كانــك لم تــكن
بـ «لا» عارفا فى سالف الدهر والامم

أنكرت « لا » حتى كانــك لم تــكن
سمعت من الاشياء شيئا ســوى نعم

تليها المقطـــوعة : ٣٢ لابى دهبل الجمحى :

عقم النســـاء فلم يلدن شـــبيهه
ان النســـــــاء بمشـــله عقـــم

متقارب بـ «نعم» بـ «لا» متبـــاعد
ســـيان منـــــه الوفر والعـــدم

فالتشابه واضح بين هذه المقطوعات فى استعمالها كلمة « لا » ونفى معرفة الممدوح لها كناية عن أدبه وكرمه وانه لا يرد من جاءه ســـائلا ومعرفته كلمة « نعم » كناية أيضا عن كرمه وجوده وانه يجيب كل من يسأله .

وقد يكون هذا التشابه فى القـــافية والبحر ، كالمقطوعة : ٦٤ : للطرماح ، ٦٥ لعبيد بن أيـــوب فكلتاهما من الطويل ، لامية القافية ، مكسورة . (٢٨)

وقد يشمل التشابه أيضا المعنى . فتتشـــابه القصيدة فى المعنى .. والوزن والقافية ، كالمقطوعة : ٦٠ للفرار السلمى ، ٦١ للحارث بن هشام ، فكلتاهما تدور حول الفرار من الحرب الذى حدثتك عنه منذ قليل ، وكلتاهما من الطويل ، دالية مكسوة . وانظر أمثلة أخرى لذلك القصيدة : ٥٢ ، ٥٣ ثم ٥٤ ، ٥٥، ٥٦ من باب الرثاء .

وقد يكون التشابه بين الشعراء ، كان يختار لشعراء من عصر واحد كالمقطوعة : ١٧٩ لخداش بن زهير ، ١٨٠ لعبيد بن الابرص ،١٨١ لطرفه بن العبد (٢٩) ، وكلهم جاهليون .

أو يختار لشعراء ينتمون لطائفة معينة كالمقطوعة : ٢٢٩ للسليك ابن السلكة ، ٢٣٠ لعروة بن الورد ، ٢٣١ لعبيد بن أيوب ، ٢٣٢ لعبيد أيضا ، ٢٣٣ لعمرو بن براقة ، ٢٣٤ لعروة بن الورد ، ٢٣٥ لابى النشناش، وكلهم من الشعراء الصعاليك .

وفى باب الرثاء يختار لشواعر مقطوعات متتالية ، فالمقطوعة : ٥٨ للخنساء ، ٥٩ لها أيضا ، ٦٠ لعمرة الختمية ، ٦١ لصـفية الباهلية ، ٦٢ للخـرنق بنت نفان ، ٦٣ لامرأة ، ٦٤ لزهراء الكلابية ، ٦٥ لفاطمة بنت الاحجم الخزاعية ، ٦٦ للخرنق بنت هفان ، ٦٧ لليلى بنت طريف .

وقد يختار لواحدة منهن عدة مقطوعات ، كعاتكـــة بنت نفيل ، فالمقطوعة : ١٥ فى رثاء زوجها عبد الله ابن أبى بكر الصـــديق ، ١٦ فى رثاء زوجها عمر بن الخطاب ، ١٧ فى رثاء زوجها الزبير بن العوام ، ١٨ فى رثاء زوجها الحسين بن على (٣٠) . ولاريب أن هذا الاختيار لم يات عفوا ، بل لهذا الارتباط الوثيق ـ الى جانب كون المقطوعات لشاعرة واحدة ـ بين هذه المقطوعات ، فهو يقول بعد أن أوردها : « وهؤلاء قد قتلوا عنها جميعا ، رضى الله عنهم . فكان عبد الله بن عمر يقول : من أراد أن يكون شهيدا فليتزوج عاتكة بنت نفيل »

فانت كما ترى من هذه الامثلة القليلة أن للمؤلف منهجا خاصا فى اختيار الاشعار ، فهـو لايحشـــدها كيفما اتفق ان أعجبه معناها ، أو راقته فكرتها . وهناك وجوه كثيرة لهذه التشابه ، لم أشا ذكرها لان العلاقة بينها دقيقة خفية ، تحتاج الى افاضة وفضل من بيان مع اثبات الشواهد حتى تفضح وتستبين ، وذلك مالاسبيل اليه فى هذا المقام .

والى جانب هذا الاختيار الواعى الذى يتميز بـــه المؤلف ، تجد شيئا آخر تفرد به ، وخلت منه الحماسات الاخرى ـ باستثناء ابن الشجرى فى القليل ـ وهـو انه فى مواضع عدة يثبت المناسبة التى قيلت فيهـا القصيدة ، أو الخبر الذى ارتبط بها . ولاريب أنه فى هذا ، وفى اختياره للاشعار التى تنتظمها فـكرة واحدة قد تأثر بأشياه الخالدين .

هذه هى الحماسة البصرية ومكانها ، ومنزلتها بين الكتب التى اتبعت ســـبيلها ، وتلك هى طريقتهـا ونهجها . وان كان هذا الحديث قد طال ، فانى قد أمسكت بالقلم عن الاسترسال ، وتجاوزت ـ على كره ـ عن أشياء أراها لازمة لتمـــام هذا ، ولـــكنى رأيت المقام لا يتسع لها ، ومن ثم فلن يجد أهل العلم شيئا مذكورا ، وانما أنا متوجه به الى الشباب مـن رفقاء القافلة الذين بدءوا يضربون فى صحراء العربية أولا ، والى القارىء العام ثانيا ، حتى لاأهجم بهؤلاء وهؤلاء على نقد الكتاب دفعة واحدة ـ وهو أمر يعنى المتخصص وحده ـ فيطرون المقال بعد قراءته وما عرفوا شيئا عن الكتاب ، وسأحدثك فى مقال قادم عن نقد الكتاب ان شاء الله .

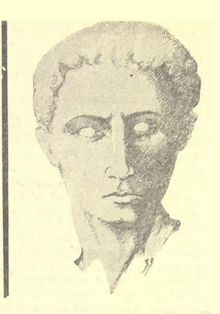


الشعر الأرسطى في التفكير الأدبي عند العرب «الجهود الجامعية»

د. عبد المنعم تليمة

جعل المؤرخون الغربيون من أوربا محورا لتاريخ الانسان ، فعندهم أن الحضارة القديمة قد سقطت بسقوط روما ، وهيمن الانحطاط ما يقرب من عشرة قرون سميت بالعصور الوسطى المظلمة الى أن بدأ العالم الحديث ببداية النهضة الاوربية فى القرن الخامس عشر الميلادى . وقصور هذه النظرة فى أنها تجعل أحداث أوربا الكبار معايير عامة ، وهى ان نظرت الى حركة الحضارة فى الشرقين الأقصى والأوسط فانما لتقيسها بتلك المعايير . ولسنا هنا بحيث نضع تصورا جديدا لحركة الحضارة بين يدى مؤريخيها ، انما نحاول تصحيح خطأ يتصل بالعصور الوسطى التى كانت مظلمة جامدة فى تصور المفكرين الغربيين وفى واقع التاريخ الاوربى ذاته ، ولكنها لم تكن كذلك فى منطقة أخرى من العالم . فقد انتقل الدورالحضارى الى عالم العرب والعالم الاسلامى عامة ، وأسس العرب حضارة جديدة بجهدهم الذاتى وبخبرة البشر من قبلهم ومن حولهم . ويمكن أن نقول ان تلك العصور عربية الحضارة ، اذ استوعب الوعى العربى كل الخبره الانسانية ، وأصبحت العربية أداة العلم والفكر والابداع فيها ، كما أصبح النمط العربى نموذجا يستلهمه المحتذون . ان حركة التقدم الانسانى لاتتوقف أبدا ، قد تعجزها الشيخوخة فى مكان فتتبدى فتية فى غيره . وللحضارة دورات ، تنهض الدورة منها وتتقدم ثم تتدهور وتسقط ، ولهذا كله قوانينه العلمية التى يمكن رصدها ودراستها . وليست هذه الدورات بحلقات منفصلة ، بل أن السابقة لتصب تجربتها فى التالية ، لتنتهى الى حضارة انسانية واحدة ،فان تجربة الانسان فى كل طور من أطوار تاريخه لاتفنى ولا تتبدد . ويتعين على المؤرخ المعاصر - العربى خاصة - أن يعدل من نظرته الى العصور الوسطى ، بحيث توضع الدورة الحضارية التى نهض بها العرب موضعها من السياق التاريخى . فان كانت خطى الانسان الاوربى قد تعثرت فى تلك العصور ، فان العرب قد واصلوا دور القوى المتقدمة فى التاريخ .

أردت بهذا التقديم أن أشير الى أن الايمان بوحدة حضارة الانسان وتواصل تجربته لايتنافى مع القول بان لكل طور حضارى - فى العالمية القديمة والوسيطة - روحه الخاص الذى يظهر فى فلسفة عامة تفصح عن ملامح هذا الطور وتحدد قسماته وتكون مفسرا لخبرته التاريخية ونتيجة وانعكاسا لأساسه الموضوعى . ونظرية الفن وجه من الفلسفة العامة وبعض منها . ويقف وراء النشاط الابداعى للانسان دائما تصور نظرى على نحو من الانحاء ، ولكن التفكير المنظم فى هذا النشاط - من حيث طبيعته ووظيفته بالنسبة للفنان المنتج وللجمهور المتلقى - لايكون الا جزءا من فلسفة عامة ، هى فى حقيقتها نتيجة نضج حضارى وصياغة للروح الحضارى الخاص بمرحلة محدودة . ولقد كان لحضارة اليونان روحها الخاص الذى صاغه فلاسفتها الكبار ، وكانت نظريتهم الفنية وجها من وجوه فلسفتهم العامة . ولاشك أن لدى الناس فى كل عصر - كما ذكرت آنفا - تصورا نظريا عاما لطبيعة الفن وأثره ، ولكن تقنين هذا التصور فى شكل فلسفة فنية كاملة لايتم الا فى ظروف حضارية ناضجة .وكان تقنين اليونان أرقى ماوصل اليه الفكر القديم فى مجال فلسفة الفن والنظرية النقدية . لقد ربط اليونان الابداع الفنى بوجوه النشاط الانسانى الاخرى من دين وتربية وأخلاق وفلسفة ، واتسع تصورهم لمفهوم



الفن فشمل النافع منه والجميل ، والفن بعامة ـ نافعه وجميله ـ محاولة مستمرة من جانب الانسان لاتمام الطبيعة وتحقيق كمالها . واذا كان تاريخ الفن اليونانى القديم يرجع الى مايقرب من عشرة قرون قبل الميلاد ، فان التفكير المنظم المتصل بنظرية الفن قد تأخر ستة قرون وظهر قويا فى فكر المعلمين الأولين أفلاطون وأرسطو اللذين أرسيا فى القرن الرابع قبل الميلاد أول نظرية فى فلسفة الفن . وعاملت هذه النظرية الفن معاملة أخلاقية بشكل غالب ، فقد كانت (المعرفة) هدفا أساسيا من أهداف الفكر اليونانى القديم الذى توجه الى استخدام الفن لتحقيق ذلك الهدف . واتصف الشعراء بالحكمة وتوجه الناس اليهم يتلقون عنهم قواعد السلوك وأسرار الحياة ، وعرف شعراء مشهورون كاورفيوس Orpheus وهيزيودوس Hesiodos وهوميروس Homeros بانهم شعراء معلمون . فلما نضج الفكر الفلسفى اليونانى ـ فى القرن الرابع قبل الميلاد ـ أعلن الفلاسفه أن الشاعر ليس رجل (الحقيقة) وانما رجل الحقيقة هو الفيلسوف . من هنا نشأ البحث الخصب فى ماهية الفن بعامة وفن الشعر بخاصة وطبيعة هذه الماهية من حيث صلتها بالحقيقة والغاية الاجتماعية والقيم الانسانية عامة ، ومن هنا أيضا جاء الهجوم على الفن بدعوى أنه يزيف الواقع ويقدم للناس صورا للحقيقة غير صادقة . ولم يكن أفلاطون مهاجم للفن بل سبقه الى هذا الهجوم أستاذه سقراط ، ولكن أفلاطون كان أول فيلسوف أقام هجومه على أساس نظرة كاملة فى طبيعة الفن ومصدره وأثره .

لقد أقام افلاطون فلسفة ميتافيزيقية تعد من أضخم الابنية المثالية فى تاريخ الفكر كله ، وأفسح للفن موضعا فى هذا البناء الميتافيزيقى ، وحاكمه بمعيار أخلاقى . وعلى الرغم من أن أفلاطون كان أقرب الفلاسفة الى طبيعة الفنانين ورؤاهم ـ اذ أن أعماله تعد قطعا من الأدب الحى الخالد ـ بل على الرغم من توكيده لأهمية الفن فى بعض كتاباته ، فانه تصور للفن طبيعة مزيفة للحقيقة فرفضه ، اذ كان الأساس الاخلاقى هو المقوم للفن عنده . أما أرسطو فقد انفلت هونا من مثالية استاذه ، وتجاوزها الى نوع من العقلية التجريبية . ويمكن أن تفسر الفروق بين الفكرين حدود نظرهما الفنى . فان نظرية أرسطو الفنية لم تعتمد تماما على نظرية مجردة فى ماهية الجمال ، بل ان قيمتها لتأتى من ان صاحبها نظر فى الفن نظرا مباشرا ـ متوافقا مع موقفه الموضوعى ـ ففحص الأدب كوجه من الوجوه المتعددة للنشاط الانسانى ، وعامله كدائرة من دوائر المعرفة لها صورتها النوعية الخاصة بها . وبالرغم من أن نظر أرسطو كان نظرا مباشرا فى الفن اليونانى وواقعه ، فان نظريته الفنية لايمكن أن توصف بالخصوصية والمحلية ، اذ أن جل القضايا التى أثارها لها أهميتها الدائمة فى النظرية النقدية عامة . واذ كان أفلاطون قد أثر فى تاريخ النظرية النقدية وقيمها بفلسفته الميتافيزيقية العامة وبنظريته فى المعرفة أكثر مما أثر بملاحظاته المتفرقة فى الفن ، فان أرسطو قد خص الفن بأهم كتاب نقدى فى المأثور اليونانى ، بل لعله أن يكون العمل النقدى المؤثر فى تاريخ النقد كله ، وهو (كتاب الشعر) كما خصه بشذرات كثيرة فى كتاب (الخطابة) وفى غيره من أعماله . ويستمد (كتاب الشعر) أهميته الفذة فى تاريخ النقد الادبى من ثلاث جهات : أولاها أنه معلم حقيقى لأوليات التفكير النقدى ولبداية التقعيد ـ على نحو ما ـ لمبادىء النقد ، وثانيها أنه اتخذ فى مراحل تاريخية ـ بخاصة ، ابان النهضة الاوربية وأوائل القرن الثامن عشر الميلادى ـ دليلا للنقد الادبى واعتد به النقاد كوثيقة لها ميزانها الخاص ، وثالثها أن كتاب الشعر يعد مدخلا طبيعيا لفهم ماهية الفن اليونانى القديم وغاياته بعامة .

لقد خلف اليونان فلسفة مثالية موضوعية ، ان جاز لنا استخدام هذه العبارة ، وخلفوا أول نظرية للفن صاغوها بمنظور فلسفتهم العامة ، وكان تفكير أرسطو فى الأمرين جميعا ـ فى الفلسفة العامة وفى فلسفة الفن ـ اقرب الى أن يحمل عناصر مادية متقدمة . كيف تلقى العرب هذه الفلسفة وهذا التفكير الفنى ؟ .

لقد ورث العرب حكمة الاقدمين من شرقيين ويونان ، ولكن دورهم مع الفكر اليونانى اكثر ظهورا وبقاء ، فلقد سقط الى وعيهم كثير من الانظار الافلاطونية والافلاطونية المحدثة والارسطية ، وخضعت هذه الانظار لنهج حضارى جديد ولغة وتجربة اجتماعية جديدتين .

واذا كان العرب قد برهنوا فيما يتصل بالتراث اليونانى ـ على أنهم ورثة أمناء ، فقدموا هذاالتراث الى العالم بعد عبوره لتيارهم الفكرى ، فانهم فى نفس الوقت قد أثمروا فكرا خاصا هو نتيجة لمأثورهمالدينى وحياتهم الروحية وعملهم الاجتماعى . وفيما يتصل بجهدهم مع المأثور اليونانى فقد تلقوه من يد السريان غالبا . وقد عاش هذا المأثور فى البيئات العلميـة والكنيسية السريانية ووجدت لكثير منه ترجمات سريانية فى القرن الخامس الميلادى ثم انتقل الىأيدى العرب بعد فترة من فتحهم الشام فى القرن السابع، وتوفر فريق نابه من مفكرى العرب على درسه شرحه وتلخيصه أكثر من أربعة قرون حتى نهاية القرن الثانى عشر للميلاد . وهكذا قام العرب بخدمة هذا التراث الانسانى والمحافظة عليه من التبديدوالضياع. والحقيقة أن انفتاح العرب على تراث يونان قد أخصب وعيهم وأضاف الى هذا التراث نفسه نظرات فكرية باقية ، وأدى دورا غير عادى فى تاريخ العلم .. ووجد تراث أرسطو بالذات استجابة طيبة عند مفكرين العرب ، ونبه من بينهم شراح أرسطيون عظام ، على رأسهم ابن سينا (٩٨٠ ـ ١٠٣٧ م) فى المشرق ،وابن رشد (١١٢٦ ـ ١١٩٨ م) فى الاندلس . ويقرر العلماء أن لابن رشد أصالة خاصة ، اذ مثل عمله فى تراث أرسطو سندا قويا للفلسفة المدرسية Scholasticism كما استلهم عدد كبير من الفلاسفة الغربيين شروح ابن رشد على أرسطو وتلقوا الحكمة فى مناخها . وانتشر تابعوا ابن رشدوتلاميذه منالاوربيين يدرسونالارسطية الرشدية ـ ان صحت التسمية ـ فى جامعات فرنسا وايطاليا وانجلترا ، بل لقد نهضت على عمل هذا الفيلسوف العربى مدارس كبيرة استمر تأثيرها حتى القرن السادس عشر الميلادى ، منها الرشدية اللاتينية Latin Averroism ، والرشدية اليهودية Jewish Averroism ، ومدرسة بادوا بايطاليا The Padua school . لم يكن العرب مجرد نقلة لتراث يونان ، بل انهم تلقوا هذا الفكر كخبرة قديمة ، وعاملوه وفقا لنهجهم الحضارى وواقعهم التاريخى ومأثورهم الروحى . ووقع التراث الأرسطى فى عقل ابن رشد على اضافات ناضجة ، فقد خلص الفيلسوف العربى ذلك التراث من الجمود الكنسى والتزمت العقيدى ، ونمى جوانبه المادية المتقدمة ، وبذر فى الغرب بذور فلسفة عقلانية محررة .

وللعرب جهدهم الفكرى الخاص الذى يعكسخبرتهم التاريخية . صحيح أنهم طوعوا تراث اليونانلتجربتهم وعاملوه بمنظور عصرهم وطوروا عناصر متقدمة منه ، ولكن سيظل لكل حضارة اضافتها الخلاقة الى تاريخ الانسان . ان العرب قد انصرفوا عن النظر فيما وراء الواقع واتجهوا الى الواقع العملى نفسه . لقد دعا القرآن الكريم الى أعمال العقل فى مظاهر هذا الواقع ومعطياته وأجزائه ، ووجه النظر اليه ـ أى الواقع ـ والى الانطلاق منه . ونتج عن هذا أمران : أولهما أن الانشغال بالواقع عما وراءه قد صبغ التفكير الاسلامى المتقدم بلون رشيد من العقلانية الموضوعية، وبلغت هذه العقلانية غايتها عند المعتزلة الذين أعلوا من شأن العقل ووجهوه الى قضايا الانسان وحريته. والعقلانية العربية اذن عقلانية عملية ، فان المعتزلة لم يخلفوا فلسفة عامة ، انما خلفوا (منهجا) هو المنهج العقلى ، يفصح عنه شعارهم المشهور (العقل قبل النقل) . وثانيهما أن الاشتغال بالواقع يفضى ضرورة الى الاشتغال بالعلم . فاذ كان الدين والفلسفة يتناولان (الكلى) فان العلم مجاله (الجزئى) ، واذا كان القرآن الكريم قد وضع تصورا للكلى ، فان البحث فى الجزئى قد عبد الطريق أمام العقل العربى الى العلم .

يمكن أن نخلص من الفقرات السابقة بأن فكر أرسطو ـ ومنهجه الفكرى الصق بالمادية الموضوعية ـ كان أقرب عناصر المأثور القديم كله الى العرب لأنه كان قريبا من عقلانيتهم العملية . كما يمكن أن نشير الى أن دراسة تأثير النظرية الفنية اليونانية فى التفكير الادبى عند العرب ينبغى أن تضع فى اعتبارها أمرين : أولهما درس نظرية الفن اليونانية فى ضوء فلسفة اليونان العامة لمعرفة عناصر التأثير . وثانيهما محاولة التعرف على طبيعة الحضارة العربية وروحها الخاص الذى يقف وراء فكر العرب ويفسر تفكيرها الفنى للوقوف على عناصر الأصالة . وبطبيعة الحال فان نتائج مثل هذا الدرس لن تكون بصورة حادة حاسمة، ولكنها ستؤدى ضرورة الى بيان السمات الذاتية لكل من الحضارتين ، والى وضع حدود ـ بصورة ما ـ لجوانب التأثر والتأثير . ومثل هذه الدراسة طموح علمى ، نرجو أن تحققه الدراسات العربية فى ميادين الحضارة والفلسفة والادب . أما نحن هنا فحسبنا أن وضعنا مجموعة من الفروض الأولية بغرض المناقشة والحوار . أما التفكير الأرسطى الفنى وأثره فى التفكير الادبى عند العرب فنقف عنده فى عرض الجهودالجامعية التى تناولته :

- ٢ -

كان المنهج العقلى وجها متقدما فى التفكير العربى القديم ، وهو المنهج الذى عبر عنه متكلمو المعتزلة فى النشاط الدينى والنشاط الفنى على سواء .ويمكن أن نقول بشىء من التوسع ان الاعتزال قد بعث فى عصرنا وأن منهجه قد اصطنع أداة لنهضة العرب الحديثة . فحركة محمد عبده الاصلاحية ليست فى حقيقتها الا عودة الى الاعتزال القديم ، فلقد اتخذ الامام منهجا عقلانيا حجاجيا يمكن أن نسميه ـ طبقا للمصطلح الفلسفى الاسلامى ـ بعلم الكلام الجديد ، وكان يهدف الى اعمال العقل فى المأثوروفتح باب الاجتهاد لتخريج هذا المأثور طبقا لمطالب النهضة كما تصور حركتها . وكما كان لمتكلمى المعتزلة القدامى آثار قوية فى محاولة (التقنين) للتفكير الادبى عند العرب فى العصر العباسى ـ مستعينين بتراث اليونان وجهد السريان فيه ـ فاننا نجد محاولة طريفة فى العصر الحديث يقوم بها فريق من الأدباء العرب ـكلهم

من الشوام المتمصرين ـ تشبه الى حد كبير ماقام به السريان قديما . فبينما توجه أغلب رواد النهضة الى احياء القيم النقدية العربية الكلاسية ، نرى بعضا منهم يصدر عن ذات النبع العربى القديم ولكنه يزاوج بينه وبين الغربية الكلاسية . يمثل هذا الفريق الاخير محمد روحى الخالدى ١٨٦٤ ـ ١٩١٣ م (تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب وفيكتورهوجو : ١٩٠٤م) وسليمان البستانى ١٨٥٦ ـ ١٩٢٥م (الياذة هوميروس : ١٩٠٤ ، وقسطاكى الحمصى ١٨٥٨ ـ١٩٤١ منهل الوراد في علم الانتقاد : جزءآن ١٩٠٧ : وثالث سنة ١٩٣٥ م) . ولم تتصل هذه الجماعة من النقاد ومؤرخى الادب بالتفكير الفنى الارسطى مباشرة ،انما عرفوا ملامح منه من خلال قراءتهم لاعمال الكلاسيكيين الاوربين المحدثين ، وركزوا بالذات تلخيص (فن الشعر) لبوالو ١٦٣٦ ـ ١٧١١ م والتعريف بقواعده ويستعير هؤلاء العرب المحدثون مفهوما للفن يقوم على نظرية (المحاكاة) التى يفهمها قسطاكى الحمصى على نحوين : (١) أن المحاكاة حرفية بمعنىأن العملالفنى ينقل صور العالمالخارجى أوصورةالموضوع المحاكى«الى حد يخيل للقارىء والمعاين أنه نفس المحاكى : جـ٢ ص ١٠٤ » وعلى هذا فالعمل يتقبل لديه « بشرطاستيفائه كل وجوه الصدق وحقوقه في محاكاة الطبيعة ». ولم يضع القواعد واضعوها الا لنتعلم أن نوازن بين الاشياء ونقابلها بشبهها الطبيعى : جـ ١ ص ٨١ » ويرفض هذا العمل اذا « شذ عن القاعدة الطبيعية : جـ ١ ص ٧٩ » . (٢) أن المحاكاة تعنى تقليد النماذج الفنية الموروثة أو احتذاء الفنان اللاحق لأعمال سلفه الفنان السابق ، فانك اذا نظرت في مقامات الحريرى رأيته قد قصد محاكاة بديع الزمان الهمذانى والتشبه به ، ولم ينبغ ابن معتوق فى تشبيهاته وأبو فراس فى شرف اللفظ وعذوبته وكثيرون أمثال هؤلاء الا لأنهم قصدوا محاكاة من سبقهم فى فنهم (حـ ٢ ص ٨٧ ـ ص ١٠١) . وليس هذا التصور غريبا على نزوع الاحياء عموما ، فقد شاعت الفكرة نفسها عند مفكرى النهضة الأوربية وفى كتابات الكلاسيين الجدد تأسيسا على مثل قول اسكاليجر Scaligir انه أن يحاكوا شعر فرجيل Virgilius فهو طبيعة ثانية ليس هناك من داع لمحاكاة الطبيعة بل على الفنانين وبديل للطبيعة الواقعية . وربما ناسب تصور قسطاكى الحمصى الأخير للمحاكاة التصور العربى الاحيائى فى أول النهضة الذى كان يتشدد فى ضرورة احتذاء نماذج السالفين . ووردت فى كتابات الحمصى وزملائه ـ الى جانب هذا الفهم الثانى لطبيعة المحاكاة ـ اشارات أولية تتصل بما جاء عند أرسطو من أن منشأ الفن يرتد الى غريزتين من غرائز الانسان أولاهما غريزة المحاكاة التى تظهر مع الانسان منذ طفولته وبها يحصل معارفه الأولية والثانية غريزة حب النغم والايقاع،كما وردت عندهم اشارات تتصل بتمييز أرسطو بين الفن والتاريخ . ولكن اشارات هؤلاء النقاد كانت ضيقة محدودة ولم تقع على الفهم الصحيح لنظرية أرسطو.

غير أن هذه العقلانية التى توجهت عند محمدعبده الى الحياة الروحية والتفكير الدينى ، توجهت عند غيره من أئمة حركة التنوير الى أن تصبح عقلانية علمانية عملية وأن تكون منهج حياة وأداة تعامل فى قضايا الفكر والسياسة والفن والاجتماع . وتجاوز جانب أساسى من فكر التنوير بين العرب الفكر الأوربى الحديث وفكر النهضة الى الاتصال المباشر بأرسطو . وكماكان الفكر الأرسطى أقرب عناصر المأثور القديم كله الى العقليين العرب الأقدمين ، فانه كان كذلك بالنسبة للعقليين العرب المحدثين الذين رأوا ـ كما فعل أسلافهم ـ البدء بترجمة أرسطو بأمل أن يكون منهجه أساسا من أسس النهضة العربية كما كان أساسا للنهضة الأوربية . يقول أحمد لطفى السيد : « لفت نظرى فى أرسطو أنه أول من ابتدع علم المنطق ، وأكبر مؤلف له أثر خالد فى العلوم والآداب . ولما كنت مديرا لدار الكتب المصرية تحدثت مع بعض أصدقائى فى وجوب تأسيس نهضتنا العلمية على الترجمة قبل التاليفكما حدث فى النهضة الاوربية ، فقد عمد رجال هذه النهضة الى درس فلسفة أرسطو على نصوصها الأصليه، فكانت مفتاحا للتفكير العصرى الذى أخرج كثيرا من المذاهب الفلسفية الحديثة . ولما كانت الفلسفة العربية قد قامت على فلسفة أرسطو ، فلا جرم أن آراءه ومذهبه أشد المذاهب اتفاقا مع مالوفاتنا الحالية ، والطريق الأقرب الى نقل العلم فى بلادنا وتأقلمه فيها رجاء أن ينتج فى النهضة الشرقية مثل ما أنتج فى النهضة الغربية . وفى الحق ان أرسطو لم يكن كغيره معلما فى نوع خاص من العلوم دونسواه، بل هو معلم فى الفلسفة معلم فى السياسة والاجتماع ، فهو كما لقبه العرب بحق (المعلم الاول) على الاطلاق: قصة حياتى ص ١٦٨ » . والواقع أن المنهج الأرسطاليسى قد وقف من بعيد وراءه فكر لطفىالسيد وكان من الاسس النظرية لنشاطه السياسى العملى ، كما يمكن أن تفسر نظرية أرسطو فى السياسة والحكم ـ الى حد ما ـ مفهومات أحمد لطفى السيد عن الشعب والقومية والحكومة والديمقراطية وغيرها.وعندماانزلقت الحياة المصرية الى مأزق خانق بين الحربين وجد لطفى السيد ملاذه فى أرسطو ، فنقل الى العربية بعضا من أصوله : (الكون والفساد) و (والطبيعة) و (الإخلاق) و (السياسة) .

واذا كان المنهج العقلى العلمانى أداة لحركة التنوير ووجها من وجوه النهضة العربية بشكل عام، فانه قد وجد مجاله الخصيب فى الجامعة منذ انشائها. وكان طه حسين روح هذه الجامعية الراشدة ورائدها وعقلها الفعال . وتدل حياة طه حسين العلمية منذ بواكرها على أن فكرنا الحديث قد انتقل من موقف (احياء) التراث الى موقف (تقويمه) ، كما تدل من نحو ثان على التفتيش عن الجانب العقلى فى هذا التراث واظهاره . لقد ارتبط طه حسين بدرس أبى العلاء



لسنوات طويلة (منذ رسالته عنه سنة ١٩١٤ م) وارتبط بدرس ابن خلدون (رسالة : فلسفة ابن خلدون الاجتماعية : سنة ١٩١٨ م) وأبو العلاء أقرب شعرائنا الأقدمين الى أن يكون صاحب (موقف) عقلى مهما يكن طبيعة هذا الموقف ، كما أن ابن خلدون علم فى تراث العرب على التفكير المادى المتقدم فى فلسفة التاريخ والاجتماع . وأتيح لذهن طه حسين أن يصقل بدراسة التراث اليونانى فى أوربا ثم أتيح له بعد عودته الى مصر أن يشتغل بتدريس هذا التراث وترجمته والترويج له أكثر من ست سنوات حتى انتقل الى الجامعة الحكومية (سنة ١٩٢٥ م) فكان طبيعيا ـ كما تفعل الجامعات فى العالم كله ـ أن يقيم درس الادب على التراث القومى وتراث اليونان واللاتين ، وأن يؤسس منهجه على ما استوعبه من الجوانب العقلانية من التراث العربى ابتداء من المعتزلة الى أبى العلاء وابن خلدون ، وعلى ما انفتح عليه من تلك الجوانب فى التراث الغربى ابتداء من ارسطو الى ديكارت ودور كايم . وكان من آثار التقاء التراثين العربى واليونانى فى عقل طه حسين أول عمل مقارن بينهما ، فقد حاول تحديد مكانة الأدب العربى بين الآداب الكبرى (من حديث الشعر والنثر : ص ٨ ومابعدها) وانتهى الى أن الادب اليونانى أخلد ادب عرفه الانسان ، يتلوه الأدب العربى الذى يتقدم الأدبين اللاتينى والفارسى ، ، ويقول انه يكفى أن نلاحظ أن النهضة الأولى التى ظهرت فى القرن الثانى عشر فى أوربا انما هى نتيجة لاتصال أوربا بالعرب . فادبنا هو الذى أحيا العقل الأوربى ، حتى جاءت النهضة الثانية التى اتصل فيها الأدب الأوربى بالادب اليونانى القديم . فلو لم يكن للأدب العربى الا انه قد حمل لواء الادب الانسانى والعقل الانسانى فى عشرة قرون لكان هذا كافيا للاعتراف بان هذا الأدب من الآداب التى تستطيع ان تثبت لصروف الزمان . ووقف بعد ذلك عند النثر العربى فى القرنين الثانى والثالث للهجرة ـ فى نفس الكتاب ـ ورأى أن التأثير اليونانى فى تطور هذا النثر كان أقوى من التأثير الفارسى رغم ان كثرة الكتاب كانت من الفرس ، وخسر بعض الخصائص الفنية فى كتابات عبد الحميد الكاتب وابن المقفع باتصالهما بالثقافة اليونانية. ورغم أن هذه تعميمات أولية الا انها كانت فتحا لباب مفيد من الدرس . وأجدى منها وأحزب الى قصدنا محاولته فى درس أثر أرسطو فى تطور التفكير الأدبى عند العرب .. يضع طه حسين (١) جهود البلاغيين والنقاد العرب من حيث تطورها وصلتها بفلسفة أرسطو ، فى مراحل أربع :

ـ لم يوجد حتى منتصف القرن الثالث الهجرى بيان عربى تام التكوين ، انما وجدت جهود مفيدة ترمى الى انشاء هذا البيان ووضع قواعده ، وقد غلب على هذه الجهود العنصر العربى مع عناصر تأثير فارسية ويونانية، وكان لا يزال أمام النقاد وعلماء البيان ميدان فسيح يعملون فيه .

ـ أثرت الهيلينية فى الأدب العربى من طريق غير مباشر بتأثيرها أولا فى متكلمى المعتزلة الذين كانوا أئمة البلاغة العربية ومؤسسى البيان العربى ، واذا كان هؤلاء غير مطلعين على البيان اليونانى لعهدهم فان تفكيرهم الفلسفى قد أعدهم لأن يتصوروا صناعة الكلام كما كان يتصورها اليونان من بعض الوجوه . ووجد من ذلك الوقت ـ من منتصف القرن الثالث ـ بيانان: احدهما عربى محافظ لا يقرب الفلسفة اليونانية الا فى كثير من التحفظ والاحتراس ، والآخر يونانى يجهر بالأخذ عن ارسطو فاستهدف بذلك لحملات المحافظين . اما هذا التفكير الأدبى الذى انشاه متكلموا المعتزلة ـ البيان المتأثر بارسطو ـ فبقى أقرب الى الأدب منه الى الفلسفة ما بقى أولئك المتكلمون يدرسون الأدب العربى وينهلون من موارده ، فلما أصبحوا أكثر اشتغالا بالفلسفة منهم بالأدب اصبح تفكيرهم الأدبى أقرب الى الفلسفة منه الى الأدب .

ـ كان الفلاسفة والادباء العرب يستوون فى فهم القسم الخاص ب (العبارة) من (كتاب الخطابة) الأرسطى . وحاولوا وضع بيان عقلى للغة العربية يستند الى ما قاله فى (العبارة) فانهم لم يلحظوا أى فارق بين ما هو (شعر) وما هو (خطابة) وكل ما يفرق عندهم بين الشعر والنثر انما هو الوزن والقافية .ولما كان لهذين علم خاص هو العروض فقد أصبح النثر والشعر عندهم متساويى الحظ من (العبارة) . فما يقولونه عن احدهما يقولونه عن الآخر ، وقواعد البلاغة التى يطبقونها على النثر تنطبق عندهم على الشعر ، وان يكن ثم فارق فهو فى الواقع أمر تقديرى . وكان أول

(١) بحثه (البيان العربى من الجاحظ الى عبد القاهر) وضع مقدمة لكتاب (نقد النثر) المنسوب الى قدامة بن جعفر .

ما ظهر من تشريع الفلسفة للادب كتاب (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر ، فاذا كان قدامة ـ كما يظهر فى كتابه ـ يجهل كتاب الشعر الأرسطى ، فانه كان على احاطة تامة بكتاب الخطابة ، وقد فهم منه كل ما يمكن ان ينتفع به وطبق ما فهمه على الشعر العربى • فهم اولا كل ما ورد فى القسم الخاص بالعبارة عن التشبيه والمجاز والمقابلة والفصول وغير ذلك ، ثم انتفع منه بكل القسم المتصل بالأخلاق والانفعالات • وهكذا نرى أنه عندما حاول الفكر اليونانى لأول مرة أن يشرع للأدب العربى • كانت محاولته مقصورة على الشعر وأنه لم يعتمد فى ذلك الا على كتابى (المنطق) و (الخطابة) الأرسطيين • ثم كانت المحاولة الثانية فى رسالة (نقد النثر) المنسوبة الى قدامه ، وهى محاولة تضعنا أمام بيان جديد لايعتمد على الأدب العربى وخطابة أرسطو وشعره فحسب،ولكنه يستفيد فى تكوين بنيته من منطق أرسطو •

ـ لم يضع مجهود الفلاسفة المسلمين عبثا ، فقد هيا ابن سينا كتاب (الخطابة) وجعله فى متناول الفكر العربى ، وبذلك هيأ أسباب التوفيق بين البيانين ، وقد تحقق هذا التوفيق فى القرن الخامس الهجرى على يد عبد القاهر الجرجانى . فعندما نقرأ (أسرار البلاغة) نكاد نجزم بأن عبد القاهر قرأ الفصل الذى عقده ابن سينا (للعبارة) وانه فكر فيه كثيرا وحاول أن يدرسه دراسة نقد وتمحيص ، كما لا يسع من يقرأ (دلائل الاعجاز) الا أن يعترف بما أنفق عبد القاهر من جهد صادق فى التاليف بينقواعد النحو العربى وآراء أرسطو العامة فى الجملة والأسلوب والفصول • فاذا كان الجاحظ هو واضع أساس البيان العربى فعبد القاهر هو الذى رفع قواعده واحكم بناءه • ولم يتقدم البيان العربى بعد عبد القادر تقدما ما ، بل لقد أخذ فى التأخر والانحطاط . لقد كان البيان العربى فى جميع اطواره ـ منذ نشاته فى أوائل القرنالثانى الى القرنالخامس ـ وثيق الصلة بالفلسفة اليونانية أولا وبالبيان اليونانى اخيرا ، واذن لايكون ارسطو المعلم الاول للمسلمين فى الفلسفة وحدها ولكنه الى جانب ذلك معلمهم الاول فى علم البيان ».

ورغم ان هذا البحث الرائد يرسم خطوطا عريضة لنشأة التقعيد للادب العربى وتطوره ، وهى خطوط مقبولة فى عمومها ، الا انه يعبر عن قضايا كثيرة عالجها صاحبه بعبارات حاسمة مع انها تحتاج الى تحقيق ومراجعة • منها حديثه القاطع عن الجاحظ انه « من المؤكد انه لم يعرف شيئا عن (كتاب الخطابة) لأرسطو» • ومنها تركيزه الملح على ان التاثير الاكبر للبيان اليونانى فى البيان العربى انما جاء من الفصل الثالث من كتاب الخطابة وبخاصة القسم الأول من ذلك الفصل ، وهو الذى يبحث فى (العبارات) ، وقد صرف هذا التركيز عن اثر (كتاب الشعر) الذى « لم يفهمه احد على الاطلاق » على حد قوله ، مع انه يرد كثيرا مما جاء فى (نقد النثر) المنسوب الى قدامة الى هذا الكتاب الأرسطى • ومنها اشارته الى ان ابن سينا فهم حق الفهم (نظرية المحاكاة) وجاء بصورة صحية للصناعة الشعرية • وغير هذا من قضايا تحتمل الخلاف والمناقشة • واقف قليلا عند واحدة من تلك القضايا وهى التى يرى فيها صاحب البحث أنه منذ القرن الثالث الهجرى وجد بيانان : عربى ويونانى «عاشا متجاورين دون ان يتلاقيا ويتآلفا» الى ان تحقق التوفيق بينهما فى القرن الخامس على يد عبد القاهر الجرجانى • وقريب من هذا ما انتهى اليه امين الخولى فى بحثه : « البلاغة وأثر الفلسفة فيها » ـ فى زمن معاصر لبحث طه حسين ـ من أن تاريخ البلاغة العربية شهد مدرستين ، مدرسة كلامية غلب عليها النظر الفلسفى اليونانى ، ومدرسة ادبية غلب عليها التراث العربى : « ولو رحنا ننظر استباق المدرستين طوال حياة البلاغة لوجدنا أن المدرسة الكلامية كانت اوفر حظا عند المتقدمين كما انها كانت الأرجح كفة عند المتاخرين ثم الغالبة المنفردة فى النهاية » • وأظن أن تاريخ الفن والنظر النقدى لا يعرف مثل هذا الفصل الحاد ، فبديهى ان يوجد التيار الذى يصدر عن الفلسفة اليونانية ويحاول التشريع للأدب العربى بمنطقها ومثل هذا التيار عادة يكون غير ضارب بجذوره فى تربة الواقع ، وبديهى كذلك ان يوجد التيار المحافظ الذى يصدر عن القديم العربى لا يتعداه لأنه لا يفهم سواه • ولكن طبيعة الأشياء تدل على أن هذين التيارين لا يعبران عن الفكر القديم تعبيرا كاملا ، فان الاتجاه الأساسى الذى يفصح عن وجه الفكر الحقيقى هو ذلك الذى يقف على أرض ثابتة من تراثه مستعينا بثقة ووعى بكل التجارب الأخرى ومناهجها • ويبدو لى أن هذا قد تم فى تراثنا منذ القرن الثانى الهجرى ، اذ وجدت جمهرة من النقاد والبلاغيين العرب لم تكن بعيدة عن الأثر اليونانى ولكنها كانت فى نفس الوقت مرتبطة بالتراث وبالادب العربى المتطور فى ذلك الوقت • ان الدرس قد يتطلب الفصل بين ما هو عربى وما هو يونانى لتلمس عناصر الاصالة وعناصر التاثير ، ولكن مثل هذا الدرس لن يكون مجديا الا اذا انتهى الى بيان خطوات التطور التى أصابها الفن العربى نفسه وما دار حوله من نظر بلاغى ونقدى • اما المغالاة فى (اليونانية) فلا ينتهى الا الى اقوال غير صحيحة مثل ما قيل من ان ارسطو معلم العرب الاول فى الفلسفة كما هو معلمهم الأول فى البيان • أيمكن لحضارة أن تستعير معلمها الاول ـ ان كان ثمة معلم أول لكل حضارة ـ حضارة من أخرى ؟ هذا قول مدفوع . ولكن الحقيقة أنمانهض به الجيل الجامعى الاول طه حسين وأمين الخولى وغرهما ـ فى تقويم التفكير الادبى القديم ودرسصلته بالتراث اليونانى والتفكير الارسطى خاصة كان عملا ضروريا لحياتنا العلمية ، وحسب هذا العمل انه راد الطريق ووضع الضوابط واشار الى المنهج . وكانلابد من جيل جامعى ثان يخطو بهذا الدرس الى آفاقأخرى وتمثل دراسة شكرى عياد (كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ... دراسة لتاثيره فى البلاغة العربية ١٩٦٧ م) هذه الانتقالة فى الحياة الجامعية العربية •

يقوم بحث شكرى عياد على تمهيد وقسمين كبيرين. ويحدد الباحث فى التمهيد موضوعه ومنهجه وينقد الدراسات السابقة بمعايير المنهج الذى التزمه فى دراسته ، ولقد ترجم كتاب الشعر الى العربية فى

أوائل القرن الرابع الهجرى وبدئت محاولة تلخيصه قبل ترجمته كاملا بقرن أو يزيد ، وسواء أكان أسلافنا في العصر العباسى قد فهموا هذا الكتاب أم لم يفهموه فمن الواجب أن ندرس صورته عندهم ، ماداموا قد عرفوا له صورة ما . والحوافز التى حفزت الباحث الى مثل هذا الدرس ثلاثة ، أولها : قيمة كتاب الشعر الأرسطى نفسه اذ أن كثيرا من أفكار أرسطو لا تزال مؤثرة فى فن الفنانين ونقد الناقدين كفكرة (المحاكاة) وفكرة (الوحدة) وفكرة (الفرق بين الفن والتاريخ). وثانيها : البعد الظاهر بين الفن الشعرى عند العرب وبينه عند اليونان ، فان العرب لم تعرف الشعر الملحمى ولا الشعر المسرحى وهما مدار اهتمام أرسطو ، فكيف اذن فهم العرب كتاب الشعر ؟ أتراهم فهموا معنى الملحمة ومعنى الدراما ولكنهم أبو أن يقلدوا ذلك فى أدبهم أم تراهم حرفوا أفكار الكتاب لتناسب طبيعة فنهم الشعرى أم تراهم فهموا بعض أفكاره العامة أم انهم لم يفهموه على الاطلاق ؟ وتتصل هذه الاسئلة بناحية ثالثة ـ الحافز الثالث الى هذا الدرس ـ وهى صلة الادب العربى الحديث بالآداب الاوربية واهتمامنا الحاضر بموضوع التأثير والتأثر بين الآداب المختلفة ويلتزم صاحب البحث بالمنهج التاريخى ويتناول بالتقويم البحوث السابقة فى تاريخ كتاب الشعر عند العرب فى ضوء هذا المنهج ،وهى بحوث المستشرق الانجليزى مر جوليوث D.S. Margoliouth والمستشرق الالمانى تكاتش J. Tkatsch والمستشرق الايطالى جبريلى F. Gabrieli والباحث العربى محمد خلف الله أحمد . ويلاحظ أن هذه البحوث أجمعت على انكار قيام تأثير لكتاب الشعر فى الثقافة العربية على الاطلاق . فيرى تكاتش ـ مثلا ـ أن ابن سينا وابن رشد لم يفهما ترجمة متى بن يونس ، بل هو يقرر أنه لو كانت الترجمة التى بين يدى ابن سينا أدق وأدل على الأصل من ترجمة متى بن يونس لما استطاع ابن سينا فهمها أيضا لأن الشعر العربى والشعر الفارسى جميعا كانا يجولان فى أجواء غير الاجواء التى كان يجول فيها الشعر اليونانى . ويضيف أن الموضوعات التى تناولها الشعر عند العرب كانت بعيدة كل البعد عن الموضوعات التى تناولها أرسطو . ويرفض شكرى عياد نتائج تكاتش لانها سريعة مجملة لم تقم على بحث عميق فى المصادر العربية ولم تتصل بهذه المصادر اتصالا مباشرا ، ويرى أن العمل التاريخى الذى أجرى ـ فى البحوث السابقة ـ حول ترجمة كتاب الشعر الى العربية وتأثير هذه الترجمة كان عملا ناقصا من وجوه كثيرة ورد هذا النقص الى أن البحث التاريخى كان يتعامل اما بالمنهج النقدى أو بالمنهج الجمالى أى انه كان خاضعا لسلطان النظرة النقدية أو الفلسفة الفنية ولم يخلص من اوجه التاريخ . أما منهج البحث التاريخى عند شكرى عياد فهو قائم على تخليص البحث فى التاريخ الأدبى من اتجاهين . الاول الاتجاه النقدى الذى يقصد فى مثل هذه الدراسة الى الحكم على ترجمة متى بن يونس مثلا بمخالفتها للاصل

اليونانى أو موافقتها له أو على شرحى ابن سينا وابن رشد بمحافظتهما على ترجمة متى أو تصرفهما فيها . والثانى الاتجاه الجمالى ويعنى به أن نقرأ ترجمة متى أو شروحها أو الآراء البلاغية التى بنيت عليها فى ضوء نظرية جمالية خاصة ننسب اليها أحكام الاقدمين ونخضع لها تلك الاحكام . انما التاريخ الادبى يجب ـ ليكون علما فى رأى صاحب البحث ـ أن يخلص لفهم الماضى لا للحكم عليه ، وان كان ثمة حكم فى التاريخ الادبى فهو حكم لا يستند الى معيار غير التاريخ نفسه وعلى هذا فان المنهج التاريخى يدرس الخطأ كما يدرس الصواب ، وفى مثل دراستنا فانه لا يقف عند حدود الحكم بفهم العرب و عدم فهمهم للنص الاصلى لكتاب الشعر وانما يعنى بالافكار الخاطئة والمنحرفة مثلما يعنى بالافكار الصحيحة،مادامت تصور تأثير الكتاب فى العقل العربى واستجابة العقل لعربى الكتاب ، أى اننا بدلا من أن نسأل : أفهم العرب كتاب الشعر الأرسطى أم لم يفهموه ؟ نسأل : كيف فهموه) . ويتفرع السؤال بصيغته الاخيرة الى مجموعة من الاسئلة ترتسم من مجموع أجوبتها قصة حياة هذا الكتاب فى البيئات العربية : كيف كانت صورة هذا الكتاب حين نقل الى العرب ؟ ما وجوه الشبه والاختلاف بين هذه الصورة وبين كتاب الشعر كما نعرفه فى ضوء الدراسات الحديثة وكيف فسر الشراح العرب أفكار أرسطو ؟ ومادور هذه الافكار والشروح فى تاريخ البلاغة العربية ؟ . أى أن المنهج التاريخى ها هنا أداة لتتبع حياة كتاب الشعر الارسطى فى أطواره الثلاثة : طور الترجمة الذى تم فى بيئة المترجمين السريان ، وطور التلخيص والشرح الذى تم فى بيئة الفلاسفة ، ثم طور التأثر والاحتذاء واقتباس بعض الآراء وهو ماتم فى بيئة البلاغيين والبلغاء . وهذه الاطوار الثلاثة هى خطوات ثلاث نفذ بها هذا الكتاب الى ثقافة العرب .

أما عن حياة الكتاب فى الطور الاول فتحتاج الى حديث عن التكوين الفكرى والادبى للمترجمين السريان ليكون مدخلا الى فهم عمل متى بن يونس وتحليله . وكان وراء هؤلاء المترجمين تاريخ اللغة السريانية والثقافة السريانية تختلف اختلافا بينا عن تاريخ اللغة العربية والثقافة العربية . فالادب السريانى عنى فى جميع عصوره بالترجمة عن اللغة اليونانية وتأثر بها منذ نشأته وكان لتلك الترجمات تأثير شديد فى اللغة السريانية . ولم يندمج السريان فى محيط الثقافة الاسلامية كالفرس ، بل ظلوا محتفظين بنظمهم التعليمية التى كانت لهم قبل الاسلام وقل منهم من اتصل بالثقافة العربية اتصالا وثيقا ، بل كان أكثرهم لايرجع الى علم متين بالعربية وأصولها ، ومنهم من كان يلجأ الى بعض الكتاب ليقوم له عبارته . وكان عملهم فى الترجمة يتحرى الترجمة الحرفية ويقدم التعبير عن ألفاظ المؤلف على التعبير عن معانيه ، وكثيرا ما كان اتباع ألفاظ النص الأصلى دون معانيه يستدرجهم الى معان لم يقصد اليها صاحبه . وقد كان متى واحدا من هؤلاء وفى دراسة نصية لترجمته بين صاحب البحث كثيرا من

جوانب السوء فيها . فمفردات اللغة التى يستمد منها المترجم تشتمل على كلمات عامية أو عربية محرفة وأخرى يونانية وسريانية وفارسية ، ويتأثر بالعامية في ترك الاعراب ويخطىء فى استعمال اللغة الفصيحة . ولكن الترجمة مع غموضها في جملتها وكثرة مافيها من أخطاء تتصف بشيء من الوضوح النسبى حيث تتناول أفكارا عامة عن الشعر كفكرة المحاكاة وفكرة الوحدة أما عند الكلام على فنون الشعر اليونانى فهى غامضة كل الغموض ، قاطعة في دلالتها على ضعف اتصال متى بن يونس وأضرابه من المترجمين بنماذج الادب اليونانى.

وأما عن حياة الشعر الارسطى في الطور الثانى – بين أيد الفلاسفة العرب – فكانت أسعد حظا من الطور الاول ، فاذا كان متى قد قدم من ذلك الكتاب صورة انطمس كثير من معالمها وتداخل كثير من أجزائها ، فان الفلاسفة قد حاولوا أن يوضحوا هذه المعالم ويزيلوا هذا التدخل وأن يعرضوا الكتاب فى معرض يسهل قبوله على الاذهان العربية . ويتبع ابن سينا في تلخيصه ترتيب كتاب الشعر كما نجده في ترجمة متى . والمقارنة النصية بين التلخيص والترجمة تدل على أن الفيلسوف قد حاول جهده أن يتغلب على حرفية الترجمة ، وانه جمع في كثير من الاحيان بين الشرح والتلخيص . ويحاول ابن سينا فى تلخيصه أن يحتفظ بالصورة العامة لكتاب ارسطو فلا يحذف منه فقرات طويلة الاما كان من أمثلة لايعرف القارىء العربى مأخذها ، وهو يحرص أن يعطينا صورة من الكتاب في جوه اليونانى، فيحتفظ بالاسماء اليونانية لفنون الشعر ولا يسرف في المقارنة بينها وبين الفنون الشعرية عند العرب . واعتمد ابن سينا على ترجمة متى وعلى بحث البلاغيين العرب في (العبارة) وعلى ثقافته الفلسفية المستمدة من بحوث ارسطو في غير الشعر وخاصة كتبه المنطقية والنفسية ونجد بصورة عامة – في تلخيص ابن سينا – محاولة لوضع أصول للصناعة الشعرية مستقاة من كتاب أرسطو ، وان لتصرف ابن سينا ومرونة ذهنه فضلا كبيرا في رسم خطوط هذه المحاولة . فنحن نراه كلما اخذ فى شيء من البسط والتوضيح لما فهمه من أفكار رسطو يميل الى تقرير قواعد معينة ، قد لانعدها فلسفة فنية كاملة ولكننا نجد فيها فهما خاصا للشعر ينتمى الى الافكار الارسطية بنسب قريب . والفصل الاول الذى جعله ابن سينا مقدمة لكتاب ارسطو يفيدنا فى تبين هذه الاصول ، وأولها فكرة (التخييل) . وكلمة التخييل لم ترد فى ترجمة متى أما ابن سينا فيستعملها مقترنة بكلمة (المحاكاة) ومفسرة لها ففكرة التخييل اذن هى الفكرة التى اطمأن اليها بن سيناء واتخذها قاعدة لتفسير العمل الفنى . أما تلخيص ابن رشد فالجديد فيه هو محاولته أن يطبق بعض الافكار التى فهمها من كتاب أرسطو على نماذج من الأدب العربى . ويمكن أن نخرج من التلخيصين بأن الفيلسوفين العربيين حاولا فهم بعض الاصول العامة التى يضعها أرسطو للصناعة الشعرية وللفنون المحاكية بوجه عام ، وان محاولتهما تمتد الى الاستعانة بنواح أخرى من فلسفة ارسطو لتفسير آرائه فى الشعر ، وتناول جملة من المسائل الهامة في النقد والبلاغة ، كمسالة الوحدة الفنية وصلة الشعر بالفلسفة والصدق والكذب فى المعانى الشعرية وطريقة الشعر في ايقاع المعانى في النفوس ، وهى افكار عالجها الفيلسوفان بكثير من الجد ووسع دائرة تاثير الكتاب وحدد الى حد كبير صورته العربية.

ويبقى الطور الثالث من حياة الكتاب الارسطى عند العرب ، وهو طور التاثر والاحتذاء الذى تم فى بيئة البلاغيين والبلغاء . ويقدم صاحب البحث هذا الطور فى ثلاثة جوانب : جانب تاريخى يتتبع فيه أفكار العرب عن نقد الشعر واتصالها بالفلسفة عامة وبالفكر الارسطى خاصة كلما تقدم بها الزمن . ويرى أن النقد العربى حتى القرن الثالث كان جزئيا محضا ينقد شعر الشاعر أو يصور مذهبه فى اجمال ولكنه لايعنى بوضع أصول عامة للصناعة الشعرية ، ولذا غلبت عليه الذاتية وكان مرجعه فى الاستحسان أو ضده الى الذوق وحده . ثم أخذ هذا النقد يميل نحو التقنين والتاصيل نتيجة اتصاله بالفكر اليونانى . وجانب موضوعى يتتبع فيه الباحث آثار أرسطو فى مجموعة من المسائل النقدية منها (اللفظ والمعنى) و (التخييل والمحاكاة) و (الصدق والكذب) و (النظم) . وجانب فنى يرصد فيه صاحب البحث بعض أصداء كتاب أرسطو في الشعر العربى ، فيرى أن تلخيصات الفلاسفة العرب لكتاب الشعر قد عنيت بفكرة التخييل واعتبرتها أساسا للعمل الشعرى وهو لا يستبعد أن يكون أبو تمام قد حاول أن يجدد فى الصناعة الشعرية بالاعتماد على (التخييل) الذى تحدث عنه الفلاسفة . ويلاحظ أيضا أن ابن سينا تحدث عن الافكار والمعانى على انها مادة للشعر يصوغها فى قول مخيل ، وشار الى أن هذه الافكار والمعانى تؤخذ من (الخطابة) أى من القضايا المشهورة فى السياسة والاخلاق ففتح بذلك باب المعانى الفلسفية للشعراء . ولا يستبعد الباحث هنا أيضا أن يكون المتنبى فى اقباله على المعانى الفلسفية وتضمينه لها فى شعره محاولا أن يجدد في الصناعة الشعرية بالاعتماد على تنبيهات ابن سينا .

وعمل شكرى عياد على النحو السالف هو فى حقيقته مجموعة من الابحاث في وقت واحد . فهو قد قوم – في تمهيد مطول – الدراسات السابقة وحاكمها بمنهجه التاريخى ثم أعاد تحقيق ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر وهدف الى اظهار النص كما خرج من تحت يد صاحبه لمعرفة صورة الكتاب الارسطى كما عرفها العرب، ودرس الترجمة دراسة نصية داخلية بينت خصائص لغة المترجمين ومدى تاثرهم بالسريانية واليونانية وقام صاحب البحث بترجمة حديثة للاصل اليونانى – مستعينا بعدة ترجمات أوربية – ووضع ترجمته فى الطبع مقابلة لترجمة متى ليسهل متابعة تلك الترجمة العربية القديمة ولوضع صورة من الكتاب الارسطى تتفق مع ما وصل اليه البحث الحديث فى تحقيق هذا

الكتاب . ويهولنا أن يكون هذا الجهد كله تحضيرا فحسب . للمواد الاولية التى قام عليها العمل الاساسى لصاحب البحث ، وهو العمل الذى توجه الى درس تاريخ الشعر الارسطى في الثقافة العربية ، من حيث كيفية نقله الى العربية ، وحياته بين أيدى الفلاسفة العرب ورصد أصدائه فى البلاغيين والنقاد والشعراء.

ومن طبيعة الأعمال الكبيرة أنها تثير مشكلات ومسائل تختلف فيها وجهات النظر ، وهذه احدى الثمار الايجابية لتلك الاعمال ، فان مثل هذا الاختلاف قد يؤدى الى تعميق مجرى الدرس واخصابه . ويبدو أن الدكتور شكرى استهلك جانبا كبيرا من جهده فى التحقيق والتقويم والترجمة حتى اذا ما وصل الى الدراسة لمحنا شيئا من التعب والاجهاد يسحب ظله على بعض نتائج دراسته . فالخط التاريخى المتطور للتفكير الادبى الذى يرسمه مرتدا ببذوره الاولى الى الجاهلية وواصلا به الى ما بعد القرن السابع الهجرى ، أقول ان هذا الخط طويل جدا زمانا وعريض جدا مكانا وسريع فى التناول . ومن شأن هذا كله أن يشوب بعض النتائج بالخفة ، ولذلك وجدنا هذا الخط التطورى لا يخرج فى حدوده العامة عما أرساه طه حسين وأمين الخولى وطه ابراهيم ومحمد مندور وأضرابهم . والتزام البحث بنتائج طه حسين وأمين الخولى بالذات جعله يفصل ذلك الفصل الحاد الذى رأيناه عندهما بين تفكير عربى خالص وتفكير يونانى خالص يحاول التشريع للأدب العربى . ولكن صاحب البحث يأتى بجديد حقيقى فى هذا الجزء التاريخى ، فقد اهتدى الى مخطوط (منهاج البلغاء) (٢) لحازم القرطاجنى (٦٠٨ - ٦٨٤ هـ) الذى لم يدرسه أحد قبله ، ثم هو يأتى فى درس هذا المخطوط بحقائق تعدل من تصورنا لتاريخ البلاغة والنقد العربيين . فكتاب حازم - عنده - يمثل قمة من قمم النقد الأدبى فى اللغة العربية ، كما يمثل تأثرا عميقا أشد العمق بكتاب الشعر الأرسطى ، وهو أخيرا خاتمة الجهود المبتكرة فى النقد العربى ، وفيه التقى التياران العربى واليونانى التقاء مثمرا .

وهناك مسألتان أخريان ، تتصل أولاهما بالجانب الموضوعى الذى يبحث المشكلات النقدية . فهنا نلاحظ نسبة كثير من وجوه التطور النقدى الى كتاب الشعر الأرسطى بعد معرفة العرب ، وانبهام ما يمكن أن يكون تطورا لهذه المشكلات فى الفكر العربى الجمالى نفسه . ان صاحب البحث يجعل فكرة (الوحدة) الأرسطية رافدا من روافد فكرة (النظم) عند عبد القاهر الجرجانى ، وكان طه حسين قد رد نفس الفكرة الجرجانية الى « التأليف بين قواعد النحو العربى وبين أراء أرسطو فى الجملة والاسلوب والفصول » .

والأقرب - فى تقديرى - تفسير فكرة النظم باعتبارها تطورا عربيا خاصا ، ويبدو أن الدكتور شكرى كان يشعر بقلق نسبتها الى الأثر الأرسطى ، فقد أكد أثر عقل عبد القاهر وانتفاعه انتفاعا كاملا بمجهود رجال كالجاحظ والآمدى والجرجانى (عبد العزيز) ولكنه عاد (فقطع) بأنه تأثر بعمل الفلاسفة فى كتابى الشعر والخطابة . وليس هناك ما يمنع من القطع بأنه تأثر بالأرسطية - ما دامت هناك أدلة كافية - ولكن المانع أن فكرة النظم صدى لفكرة الوحدة . ان فكرة النظم تنصرف الى الجملة وتقوم على حقائق النحو العربى أو (معانى النحو) كما تقوم على حقائق الأدب العربى وطبيعة القصيد الشعرى ، أما الوحدة الأرسطية فتنصرف الى العمل كاملا وتقوم على التقاليد الفنية للأدب اليونانى والواقع أن صاحب البحث بذل جهدا طيبا فى تتبعه للأثر الأرسطى فيما درسه من المشكلات النقدية كالنظم والمحاكاة واللفظ والمعنى وغيرها ، ولكن جوانب النضج التى أصابت هذه المشكلات نتيجة تطور الحياة العربية لم تكن واضحة تماما . اننى لا أقول بأن الظواهر الثقافية يمكن أن تقوم وتتطور على نمو عناصرها الداخلية الذاتية فحسب ، وانما أقول ان تطور الفن العربى ونقده لم يكن بعيدا عن التأثير اليونانى ، ولكن لا يجوز لنا أن نرد هذا التطور الى الأثر الأرسطى ولا أن نفسره به وحده . وتتصل المسألة الثانية بأصداء الصور التى عرفت لكتاب ارسطو فى الشعر العربى ، ويركز الدكتور شكرى هنا على أبى تمام وأبى الطيب محاولا تفسير مذهبيهما فى ضوء من تلخيصات الفلاسفة للكتاب الأرسطى . والواقع أنه ليس يكفى أن يكون الكندى وأبو تمام متعاصرين فى كنف المعتصم وأن يكون الفارابى وأبو الطيب متعاصرين فى بلاط سيف الدولة، كما لا يكفى أن يكون الفيلسوفان مهتمين بالشعر وأن يكون الشاعران مهتمين بالفلسفة . ومع ذلك فاننا نعتد ببعض القرائن الفنية التى لاحظها صاحب البحث ، على أن يكون ذلك كله فرضا يعين من يدرس تطور المذاهب الشعرية عند العرب . ويضع الباحث هذه المسألة فعلا على أنها فرض « يتعذر الآن تقدير درجته من الرجحان » ولكنه يعود فيجعل الفرض واحدة من النتائج الأربع التى انتهت بها دراسته . كيف يكون فرضا ونتيجة فى آن ؟

ان لكتاب الشعر الأرسطى تاريخا طويلا فى الثقافة العربية ، وان دل هذا من ناحية على عظم تأثير المعلم الاول وخلوده ، فهو يدل من ناحية ثانية على استجابة العقل العربى لكل أساس فى الفكر الانسانى . ولقد منحتنا دراسة شكرى عياد صورة دقيقة أمينة لحياة الكتاب وتاريخه وأثره فى تفكيرنا القديم . والحق أن هذه الدراسة على مستوى علمى عال ، من حيث ضبط المنهج ودقته ، وأمانة الباحث وصبره ، وسعة وعيه بالتراث ، وامتلاكه لأدوات البحث من لغات وثقافة فنية رصينة . وان دراسة توافرت لها هذه الامكانات لجديرة بأن تعبر عن بداية جادة لمرحلة من مراحل حياتنا العلمية ومن رؤيتنا لتراثنا ودرسنا له ، كما أن صاحبها جدير بأن يعقد عليه زملاؤه وتلاميذه فى الجامعة كبار الآمال .

---

(٢) نشرت دار الكتب الشرقية بتونس سنة ١٩٦٦ كتاب أبى الحسن حازم القرطاجنى : (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) بتقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، الذى نال به درجة الدكتوراه من جامعة باريس سنة ١٩٦٤ .



حكاية من ألف ليلة

لا تبصقوا
لا تهرب الدموع من عيونكم
اذا رأيتم جثة على الطريق ـ
كومة من الدماء والأشلاء ..
ولا تشيحوا بالوجوه ان رأيتم الجرائد الملوثه .
تمتص ما على الطريق من دماء ..
لا تبصقوا .
مروا كأنكم بلا عيون
تساءلوا :
هل تبصر العيون فى زماننا ؟
الوردة الحمراء والخمور والدماء .
كلها سواء ..
لا تقلقوا ولا تنازعوا
كان المماليك اذا تنازعوا
فالربح للنخاس
وفوق صرخات العبيد تصرخ الأجراس
كانت لنا مملوكة صبيبه
ممشوقة فتيه
لكنها غبية .. ! !
تهافت اللصوص حولها
كل يبيعها لها
وحينما تنازعوا
تقاسموا الرهان
وعند مفرق الطرق
كانت صبية فتيه
تستقبل الطعان
وحولها اللصوص يرتعون فى أمان

***

لا تجزعوا .. ما أبخس الثمن :
جرائد ملوثه
تمتص ما على الطريق من دماء .
وجثة مهشمه
تشيح عن طريقها العيون
ففى زماننا لا تبصر العيون
لا تنطق الشفاه غير تمتمه

***

لا تبصقوا
لا تقلقوا
فانها حكاية من ألف ليلة وليله

وفاء وجدى

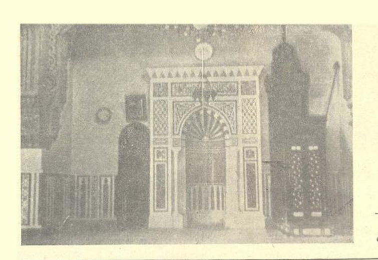
مساجد الاسكندرية

د. يعقوب زكى

مازالت مساجد القاهرة موضع دراسات جادة يقوم بها كثير من العلماء أمثال بريجز وكريسويل ، ومازالت المطابع تخرج عنها كل سنة تقريبا كتبا جديدة تتراوح بين أبحاث صغيرة لمسز ديفونشاير الى المجلدين الفاخرين اللذين أصدرتهما وزارة الأوقاف والبالغ ثمنهما ٤٦ جنيها، ومازال السائحون الأجانب يصوبون كاميراتهم الى هذه المساجد يأخذون لها صورا لاتحصى .. ومساجد القاهرة جديرة حقا بكل هذا الاهتمام ، ولكن مساجد الاسكندرية هى أيضا لامبرر لأن يكون نصيبها الاهمال ..

ان زائر الاسكندرية العادى ـ سواء أكان مصريا أم اجنبيا ـ انما يذهب اليها ليرتاد شواطئها ويستروح نسماتها ، وكلاهما اذا سئل هل زار مساجدها لأجاب بأن الاسكندرية مدينة حديثة . وقد يكون كلاهما على صواب ، فعندما تقلد محمد على زمام السلطة فى مصر لم تكن الاسكندرية حتى ولاشبحا شاحبا للاسكندرية البطلميوسية ، بل كانت ميناء صيد صغيرة قذرة لا يتجاوز عدد سكانها التسعة آلاف . وهى اليوم مدينة مترامية الأطراف يسكنها أكثر من مليون ونصف مليون نسمة ، أى أنها اليوم صارت مائة وخمسين مرة أكبر مما كانت منذ قرن ونصف قرن . وهذا الانفجار السكانى هو الذى فرض الحاجة الملحة للاستمرار فى انشاء مزيد من المساجد الجديدة ، وكانت النتيجة اننا صرنا نرى فى الاسكندرية أبدع مساجد حديثة يمكن أن ترى فى أى مكان فى الشرق الأوسط .

جامع محمد كريم ـ من الخارج



جامع باسيلي ــ من الداخل

نستطيع أن نميز فى هذا الثغر ثلاثة طرز من المساجد أولها طراز « المدرسة » القاهرى المعروف الذى ينتمى الى العصر المملوكى ، بايواناته الأربعة الخاصة بالمذاهب الأربعة، وأبرز مثل لهذا الطراز هو مسجد السلطان حسن بأسفل قلعة القاهرة . ثم هناك طراز مسجد الدلتا : بهو ذو أعمدة يعتلى عددا من الدكاكين هى فى العادة أوقاف . وأخيرا هناك المساجد الحديثة التى لانهاية لتنوع أشكالها ولكنها تتفق فى اغفال « الصحن » .

فأما الطراز الأول فلا يمثله فى الاسكندرية كلها الا مسجد واحد هو أقدم مساجدها : مسجد صغير فى داخل قلعة قايتباى فى الميناء الشرقى أعيد بناؤه بعد أن دمر تماما فى العدوان الانجليزى سنة ١٨٨٢ . وهو بناء ساذج يعود الى القرن الخامس عشر ويحمل شبها قليلا ــ فيما عدا التخطيط ــ لمسجدى قايتباى الفخمين فى القاهرة ، ويختلف فى تصميمه عن كل مساجد الاسكندرية ، لان الحكومة المركزية فى القاهرة هى التى قامت ببنائه بينما ترك بناء المساجد القديمة الأخرى بالاسكندرية لسلطاتها المحلية .

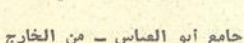
ومساجد الطراز الثانى معروفة لكل من يجد متعة فى التجول فى شوارع حى الأنفوشى الضيقة والأحياء الأخرى المحيطة « بالميدان » بحثا عن الطابع المحلى .ونموذج هذا الطراز هو جامع العطارين على ناصية شارعى العطارين وسيدى المتولى ، ويعود بناؤه الى زمن الفاطميين . ومثل آخر لطراز الدلتا هو مسجد تربانة فى شارع راس التين غير بعيد من « الميدان » .

ومن المساجد القديمة بالاسكندرية مسجد ابراهيم الشيخ ، وهو من أعمال البر المنسوبة لعائلة الشيخ ، أعرق أسرة فى الاسكندرية (وهذه الاسرة أنشأت فى المدينة مالا يقل عن أربعة مساجد ، سنتحدث عن أحدها فيما بعد) . ويقع هذا المسجد فى سوق خلف «الميدان» مباشرة، وكان بالنسبة للاسكندرية فى القرن الماضى بمثابة ماكان الازهر بالنسبة للقاهرة . وفى هذا المسجد تلقى العلم عدد من الشخصيات التى ساهمت فى أحداث الثورة العرابية ، ويبدو سلمه الطويل وخلواته المهجورة ومئذنته الضخمة وكأنها تحتفظ بشىء من جو وأشجان تلك الحقبة القصيرة المجيدة من تاريخ مصر .

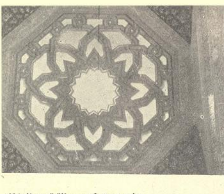
أما أفخم المساجد الحديثة فى الاسكندرية فهى تلك المجموعة التى بنيت بين سنتى ١٩٤٠ و ١٩٦٠ . وهذه المساجد يمكن تقسيمها الى فئتين ، الاولى : مساجد أنشأتها الحكومة ووضع تصميماتها مهندسو وزارة الأوقاف، والثانية : مساجد تبرع بنفقات انشائها أفراد من أهل الخير . وواضح أنه من المستحيل ان نتناول بالحديث جميع مساجد كل من النوعين فى نطاق هذه المقالة الصغيرة ، ولكننا سنتناول بالكلام ثلاثة أمثلة من كل مجموعة فنتحدث عن كل مسجد منها حديثا وجيزا .

ومن أعجب ملامح مصر الحديثة أن المساجد الثلاثة التى تتصدر بجمالها سائر المساجد فى مصر لم يضع تصميمها مصرى ، بل ايطالى مسيحى اسمه ماريوروسى لم يعتنق الاسلام الا قبيل موته بفترة قصيرة . وأحد هذه المساجد مسجد أبى العباس الحالى الذى تم بناؤه سنة





جامع أبو العباس ـ من الخارج



جامع محمد كريم ـ القبة من الداخل

١٩٤٤ ليحل محل مسجد صغير من القرن الثامن عشر كان قد دمره حريق فى عاصفة كهربائية . وكان بناء هذا المسجد باضلاعه الثمانية مرحلة جديدة فى فن العمارة الاسلامية ، ويبلغ ارتفاعه الكلى الى سقف المنور حوالى ٣٠ مترا ، والمنور نفسه تحمله ٨ أعمدة من جرانيت أسوان أرسل الى ايطاليا فقطع وصقل ، ، وكل عمود له قاعدة وتاج من البرونز والمحراب زاخر بالوف من قطع الرخام المتماشقة المختلفة الألوان تتكون منها أشكال زخرفية جميلة تجذب اليها الأبصار وتفتن الألباب . وفى الاركان الاربعة أربع قباب صغيرة تحت واحدة منها ضريح ولى المدينة .

ولماريوروسى مسجدان آخران لايقلان شهرة عن مسجد أبى العباس . فكل زائر للاسكندرية يعرف جيدا ذلك المسجد الصغير ذا المئذنة الطويلة الرشيقة المقابل لمحطة الرمل . وقد قال لى مهندس معمارى فى وزارة الأوقاف ان هذا المسجد هو تحفة ماريو روسى التى لايضارعها أى مسجد آخر فى مصر . وفى الحق أن منظره من الخارج ليشهد بالبراعة التى تصرف بها ماريو فى الأشكال المعمارية الاسلاميه . فقد جعل المئذنة على طراز الدلتا التقليدى وارتفع بها الى عنان السماء ، ومزج فيها الاشكال السيريالية مع الفن التجريدى الاسلامى فى توافق عذب . ومع أن داخل المسجد مظلم قليلا ومواد البناء غير فاخرة ـ فالجص والطلاء بدلا من الرخام ـ الا أن السقف يحدث فى النفس شعورا بالارتياح بقبته المرتكزة على أربع قواعد بالطريقة التقليدية والمنقوشة بأشكال زخرفية بديعة متداخلة وملونة بالأحمر والأزرق والذهبى .

وآخر مسجد فى هذه المجموعة ـ وهو أيضا من تصميم ماريو روسى ـ هو مسجد محمد كريم بجوار قصر رأس التين ، وفيه نجد تكبيرا لفكرة ماثلة بالفعل فى مسجد أبى العباس : فبينما نجده هناك ـ فى مسجد أبى العباس ـ قد جعل كل قبة من القباب الركنية الاربع قبة مزدوجة الداخلية منها قطعت فيها فراغات نجمية الشكل تبدو زخرفا من نور ازاء القبة الخارجية ، نراه هناك ـ فى المسجد الذى فى رأس التين ـ قد طبق الفكرة بمقياس أكبر ، فجعل تحت القبة الكبرى كمرات ضخمة من الخرسانة تتألف منها زخرفة نجمية ، ويدخل الضوء من النوافذ فيه أضلاع الزخرفة النجمية كالنقش البارز وداخل المسجد التى تخترق القبة فحيل تجويفها الى كرة من النور تبدو الرفاعى بالقاهرة .

ولا يرجع تشابه طراز هذه المساجد الثلاثة الى أنها من تصميم مهندس واحد فحسب ، ولكن أيضا لأنها تمثل اتجاها معينا هو تنفيذ الأشكال التقليدية الاسلامية بطريقة حديثة . وفى هذا وفقت عبقرية ماريو روبى فى خلق فن هجين ، فن معمارى واضح العروبة وحديث فى نفس الوقت .

ومن جهة أخرى فان المساجد التى تبرع بانشائها الأفراد تتباين أذواق منشئيها . وأول مايستحق الذكر من هذه المساجد مسجد يحيى باشا الذى كان ابنه رئيسا للوزراء سنة ١٩٢٥ . ويقع المسجد فى بقعة جميلة فى حى سان ستيفانو الهادىء مواجها لقصر ولى العهد السابق محمد على ويمكن رؤيته من الترام . وخارجه مصنوع بالجص ومطلى بالألوان المختلفة وترتكز قبته على أربعة أعمدة من الرخام ذى مظهر تركى ينم عن الاصل الذى انحدر منه منشئه : فالنوافذ مملوءة بالزجاج الملون على الطراز التركى (لا العربى) وعلى كل من جانبى المحراب شمعدان فاخر من الصينى والبلور . والى اليمين يوجد قبر منشئه تحت قبة منفصلة .

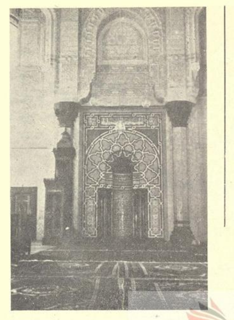
وبينما يطل مسجد يحيى باشا على موقع هادىء فى الاسكندرية الحديثة يوحى بالسكينة مثل الريف الانجليزى ، نرى مسجد سليمان الشيخ وسط حى محرم بك المزدحم . وهذا المسجد أجمل عمل خيرى أسدته الى المدينة أسرة «الشيخ» الصالحة . وهو ملاصق لقصر سليمان الشيخ وقد بنته ثلاث من نساء الأسرة تبرعت كل منهن بسبعين ألف جنيه من أجل انشائه . وبينما يتسم مظهره الخارجى بالبساطة نجد أن داخله قد بنى ببراعة وفقت فى الجمع

بين توفير أسباب الراحة والعناصر الجمالية المعمارية التى ترتاح اليها العين عن طريق التناقض بين القبة العاليــة والسقف المنخفض نسبيا . والواقع أن الانسان اذ يرفع نظره الى هذه القبة وهى تعلو فوق رأسه يخيل اليــه انها فتحة فى السماء تجذب اليها الروح فى حالة من السمو الدينى ، وهذا الشعور تقويه الزخارف الفخمة التى فى داخل القبة .

والنساء يصعدن الى المسجد بسلم مستور ليدلفن الى رواق مخصص لهن في الجزء الخلفى تحجبــه عن الانظار مشربية . وتخصيص رواق منفصل للنساء ــ كما هو الحال في هذا المسجد ــ يمثل انتقالا جديدا في تصميم المساجد قوبل بالترحاب لانه يشجع على ازدياد اشتراك النساء في الصلاة العامة ، الامر الذى كان لاينال حظا من الاهتمام حتى ذلك الوقت . وفي هذا المسجد تلقى الدروس الدينية لتبصير أهل الحى بتعاليم الاسلام وفضائل أحكامه .

والمسجد الاخير الذى مازال المجال يتسع لذكره في هذه المقالة يستحق التنويه لسببين : الاول أن المتبرع بانشائه لم يكن مسلما بل أسرة مسيحية هم آل باسيلى مستوردو الاخشاب المعروفون ، وثانيا أن مكانه في الورديان أحد الاحياء النائية بالاسكندرية ، ولذلك فلا يعرفه الا المتخصصين في الفن الاســـلامى الحديث . والحــق أنه تحفة معمارية صغيرة تعوض الزائر عن المشقة التى يتجشمها من اجله وهذا المسجد أيضا يتسم ببساطة منظر بنـائه من الخارج ــ بعكس المساجد الاخرى مثل مسجد القائد ابراهيم ــ أما من الداخل فالأرضية وأفاريز الجـدران والمحراب من الرخام والفسيفساء ، والمنبر والسقف من الخشب المحفور والمكفت بالعاج . وتصميم المسجد مستطيل بسيط ، ومع أنه خال من المؤثرات المعمارية التى نجدهـا فى مسجدى أبى العباس وسليمان الشيخ الا أن أجزاءه متناسبة ومنسجمة .

وهذه العجالة القصيرة عن مساجـد الاســـكندرية لاتتسع بالضرورة لكثير مما يستحق التنويه ، ولكن لعلها تزود الزائر المعنى بتراثه الاسلامى وبمظاهر هذا التراث المعاصرة ببعض معلــومات عما يســتطيع أن يراه فى الاسكندرية فيما يتعلق بالفن الاسلامى . ولقد دهش كاتب هـذه السطور ــ الذى لم يولد فى مصر ، ولا كان عنـد مولده مسلما ــ عندما وفد الى هذه البلاد لأول مرة فرأى المستوى الذى بلغه الفن الدينى الحديث فى مصر وكيف أنه أرفع مما وصل اليه فى بريطانيا بل أى بلد آخـر فى أوروبا . ويبدو أن ذلك راجع الى أن الفنانين المسلمين اليوم يعملون وفقا لتقاليد حية توارثوها جيلا عن جيـل بغير انقطاع على مدى قرون عدة ، بينما فى أوروبا نجد أن الطراز القوطى نظرية ميتة عفى عليها طراز النهضـة الذى عفى عليه هو الآخر الطراز الحديث . والنتيجـــة هى الفوضى الباعثة على اليأس التى يتسم بها فن العمارة المعاصر فى وروبا .



جامع أبى العباس ــ من الداخل



جامع الرملى ــ القبة من الداخل

فؤاد سيد.. العالم الذى فقدناه

محمود محمد الطناحى

فى صباح يوم الاحد الثانى من رمضان سنة ١٣٨٧ هـ - الثالث من ديسمبر سنة ١٩٦٧ م دعى الاستاذ فؤاد سيد فأجاب وخسرت مصر والعالم العربى بوفاته عالما فردا ، ظل يعمل فى دنيا المخطوطات العربية قرابة الأربعين عاما ، درسا وتمثلا وتصنيفا .

ان حياة هذا الرجل صورة فذة ، جمعت أجزاؤها كل جلال النبوغ الفطرى والتحصيل الذكى الدءوب والعصامية التى استعلت على قسوة المنشأ وباركتها عناية الله حتى استوت علما نافعا فيه خير وبركة ونماء .

ولد الأستاذ فؤاد سيد عمارة فى القاهرة (بدرب الأغوات فى حى الدرب الاحمر) يوم ٢٠ أكتوبر سنة ١٩١٦ لأب رقيق الحال ، توفى عنه سنة ١٩٣٢ . ولم تكن له عمومة يعتزى اليها ويشرف بها أو خؤولة تصونه وترعاه ، فدب على الطريق وحيدا الامن دعاء أم لا تملك سوى الدعاء وقد أشقاها الترمل وأرقها الخوف على الصبى اليتيم . ولم يصب الفتى من التعليم غير مرحلة «الكتاب» ثم أربع سنوات قضاها بمدرسة عبد الباقى الشوربجى الأولية بشارع جامع البنات ، ويترك الصبى المدرسة ليعمل بمطبعة كانت تسمى المطبعة الملوكية ، بجوار دار الكتب المصرية على يمينك وأنت تريد ميدان العتبة . وفى سنة ١٩٢٩ يلتحق الصبى بدار الكتب المصرية عاملا بمطبعتها فى تصفيف الحروف ، ثم يدلف الفتى على استحياء الى مخازن الدار وفهارسها العربية فتبهره صفوف الكتب ويعيش مع ترابها أحلى قصة كفاح نسجت خيوطها موهبة فذة ورفدتها عبقرية نادرة . استمع الى الأستاذ المحقق محمد عبد الجواد يصفه فى هذه المرحلة من حياته فى كتابه « تقديم دار العلوم الذى صدر عام ١٩٥٩ » يقول : « من أكثر من ربع قرن مضى توجهت الى دار الكتب المصرية ، أبحث عن موضوع لغوى ، فصادفنى بين ولدانها فتى فى منتصف العقد الثانى من عمره ، طلب اليه الأمين أن يجيب طلبتى ، فاذا بى أمام مطلع عالم بالموضوع ، وأضاف الى اجابته ذكر جملة من المظان التى يصح الرجوع اليها فيه . فعجبت لهذا الشاب وتمنيت لو أن « دار الكتب » يكون بين موظفيها عدد من المرشدين من مثله ، والذين أدعوهم « فهارس ناطقة ».

ويعد أن يعدد الأستاذ عبد الجواد آثار الفقيد يضيف: « وترى فؤادا هذا هذا في تحقيق المخطوط « ح » (يقصد طبقات الأطباء والحكماء) عالما من كبار العلماء بدقائق الحقائق التاريخية ، وكتب السير والطبقات ، فضلا عن سعة الاطلاع والتمكن من المادة التي يبحث عنها ويفحص عن صحتها • أما المباحث اللغوية وتحقيق الاسماء والمصطلحات ، فتعجب عند اطلاعك على مجهوده ، كيف يتكلم عن اليونانية واللاتينية، الى الفرنسية والالمانية والتركية وغيرها ، وانقا ممايقول مرجحا مضعفا • انتهى كلام الاستاذ محمد عبدالجواد•

وفي هذه الحقبة من التاريخ كانت دار الكتب المصرية تضم نفرا من العلماء الافذاذ الذين نذروا حياتهم لخدمة التراث العربي والفكر الاسلامي في صمت معجب ، حيث قدموا شوامخ النصوص العربية ، كتفسير القرطبي والاغاني والنجوم الزاهرة ونهاية الارب ، على أدق ما يكون الاخراج ضبطا وتحقيقا • ومن هؤلاء العلماء الاساتذة عبد الرحيم محمود وزكي العدوي وحسن حسين وعبد المجيد الاقدمي ومحمود امام • ويبرز من بين هذا النفر الكريم الشيخ محمد عبد الرسول ، وكان رحمه الله حجة في المخطوطات العربية ، وتتوثق صلة الفتى به ويتتلمذ له فيصيب على يديه خيرا كثيرا •

وقد اضطر فقيدنا في هذه المرحلة من حياته الى أن ياكل من نسخ الكتب ، فنسخ كثيرا من المخطوطات • وقد حدثني أن يديه لا تزالان ترتعشان من طول ما نسخ • وحقا ما قال ، فقد كنت اذا حدقت فيه وهو يكتب لاتخطىء رعشة خفيفة في يديه • ومن الذين كان ينسخ لهم — كما حدثني — الدكتور محمود الخضيري أستاذ الفلسفة الاسلامية ، رحمه الله ، والمستشرق الفرنسي شال كونس المشتغل بتحقيق كتاب « الجيم » لابى عمرو الشيباني • وكان رحمه الله يفخر بنسخ الكتب ويقول لي : انه مهنةالعلماء كياقوت الحموي صاحب معجم الأدباء • وبفضل هذا النسخ حصل كثيرا من المعارف ووعت ذاكرته مالا يحصى من أسماء الكتب • وحين أصبح قادرا على تمييز الخطوط وردها الى العصر الذي تثبت فيه ، استنادا الى نوع الحبر وكثافة الورق وطريقة الكتابة ، من اهمال للنقط أو اعجام • أضف الى هذا ان خطوط العلماء كانت متميزة في عينه ، فهذا خط الصلاح الصفدي ، وذاك قلم ابن حجر العسقلاني • وكان يقول لي — ان خط الصفدي لاتخطئه العين ، فهو خط منسق جميل ، ومن خصائصه كيت وكيت ، وان قلم ابن حجر لا يتوقف فتكاد كلماته تتشابك • وكذلك كان • وكان غفر الله له نسيج وحده في قراءة ما يكتب في صدر المخطوط من اجازات أو تملكات أو توثيق ، ثم كان حجة في تقويم كل ذلك وبيان زيفه من صحيحه ، مع قدرة فائقة على قراءة الكلمات المصحفة وتقويم العبارات المزالة عن وجهها • وياالحسرة القلب ، لقد مات بموت هذا الرجل علم كثير • وكم كنا نتمنى أن ينسأ الله في أجله حتى نستطيع نحن أبناء هذا الجيل أن نعي شيئا من هذا العلم الكثير ، كما كان هو يتمنى أن يمتد به العمر ويكفى السعي المضني وراء الرزق ليدون هذا المحصول فتخرج تلك المعرفة الى الناس في كتاب مقروء •

أجل ، كان الأستاذ فؤاد سيد وريث تلك المدرسة الجليلة التي أحبت المخطوطات العربية ووقفت عليها مالها ومنحتها كل حياتها ، مدرسة محمد محمود الشنقيطي وأحمد تيمور وأحمد زكي •

ونعود الى الخط الوظيفي للفقيد ، فنراه يظل يعمل في قسم الفهارس العربية الى أن منح في سنة ١٩٥١ لقب أمين المخطوطات بصفة شرفية ، وكان حينئذ يقوم بفهرسة المخطوطات وتصنيفها • ولما قامت دار الكتب بفصل المخطوطات عن المطبوعات في جناح خاص بها أصدر مدير الدار (وكان في ذلك الوقت الأستاذ السيد فرج وكيل وزارة الثقافة الآن) قرارا بتسليمه عهدة مكتبة المخطوطات والقيام بشئونها ، وصار أول أمين

للمخطوطات بالدار · وقد قام فى عمله الجديد بالأعمال الآتية :

١ – الخدمة المكتبية وارشاد الباحثين ·

٢ – اختيار جميع المخطوطات والوثائق التى تحتاج للتجليد والترميم ووضع المواصفات الفنية اللازمة لذلك حفاظا عليها وصونا لها ، لما لهذه المخطوطات من معالم تاريخية وفنية ·

٣ – اختيار المخطوطات القيمة والنادرة لتصويرها بالميكروفيلم أو التكبير ·

٤ – تزويد المكتبة بصورة من بطاقات جميع المخطوطات المحفوظة بالدار لتيسير وسائل البحث والمراجعة لجمهورها من المستعيرين ·

٥ – اعداد دفتر خاص للكتب المعارة داخل هذه المكتبة أو عند موظفى الدار أو فى الخارج، واصدار احصائيات شهرية سنوية بحالة الاعارة فيها ·

٦ – المشاركة فى اعداد سجلات خاصة للمخطوطات تكون صورة مطابقة لما فى مخازن المخطوطات من الكتب ، لتصير أساسا لجرد هذه المكتبة وحصر محتوياتها ·

وقد كان من أثر هذه التنظيمات التى تمت لأول مرة فى تاريخ دار الكتب أن حققت هذه المكتبة رسالتها العلمية على خير ما يجب من النفع للمترددين عليها من الباحثين والعلماء العرب المستشرقين ·

ولما كان رحمه الله سكرتيرا للجنة شراء المخطوطات ولجنة حماية المخطوطات وصيانتها، فقد يسر له اشرافه على هذه المكتبة انجاز أعمال هاتين اللجنتين بصورة مباشرة كان لها أثر كبير فى النتائج الايجابية التى حققتها هاتان اللجنتان ·

ومع ذلك فان عمله فى أمانة المخطوطات وسكرتارية هذه اللجان واعداد جداول أعمالها وتنفيذ قراراتها لم يحل دون مساهمة فعاله مع قسم حماية التراث فى فهرسه المخطوطات وتصنيفها · وقد قام فعلا فى هذا الصدد بالأعمال الآتية :

١ – اخراج فهرست مخطوطات مصطلح الحديث ، على منهج علمي مفصل للمرة الأولى فى تاريخ دار الكتب · صدر سنة ١٩٥٦ ·

٢ – فهرسة جميع مايرد للدار تباعا من المخطوطات والمصورات ·

٣ – اعداد فهرست لجميع ما أضيف لمخازن الدار من الكتب الخطية من سنة ١٩٣٦ الى سنة ١٩٥٥ ويحوى ما يقرب من ثمانية آلاف كتاب ورسالة · وقد ظهر فى ثلاثة أقسام · القسم الأول (ا – س) وصدر سنة ١٩٦١ · القسم الثانى (ش – ل) وصدر سنة ١٩٦٢ · القسم الثالث (م – ى) وصدر سنة ١٩٦٣ ·

٤ – نشرة عن مؤلفات ابن سينا وشروحها الموجودة بالدار · صدرت سنة ١٩٥٠ بمناسبة العيد الألفى لابن سينا ·

ولم يقف نشاط الفقيد محصورا داخل دار الكتب المصرية ، بل تعداه الى كل الهيئات المعنية بالتراث العربى فحين أنشىء معهد المخطوطات العربية بجامعة الدول العربية ظل رحمة الله على صلة به ومشاركة فى أعماله ، حتى انتدب ابتداء من سنة ١٩٥٣ ليكون خبيرا بالمعهد · وقد أنجز لهذا المعهد عدة فهارس ، صور أولها عام ١٩٥٤ وهو فهرس عام لمقتنيات المعهد · والفهرس الثانى خاص بعلم التاريخ، وجاء فى مجلدين ، ظهر الأول سنة ١٩٥٧ ، والثانى سنة ١٩٥٩ · ثم عمل فهرسا ثالثا للمعارف العامة نجز سنة ١٩٦٦ ·

ولم يكن اخراجه للفهارس جافا واقفا عند حدود المادة المكتبية ، بل كنت تحس فيه بدقة العالم وتصرف المتثبت المحقق · استمع اليه فى مقدمة الفهرس العام لمعهد المخطوطات : « وقد عنيت عناية شديدة بذكر اسم المؤلف كاملا مصحوبا بكنيته ولقبه ونسبه ، مع التحرى الدقيق لتاريخ وفاته ، أو تعيين القرن

الذى عاش فيه معتمدا فى ذلك على كتب التراجم والطبقات • وكنت حريصا على التعريف بالكتاب ومحتوياته وتبويبه وذكر ما يشمله من موضوعات ، ما وافتنى بذلك المصادر والأصول • وعنيت أيضا بعمل احالات متعددة للكتب التى لها أسماء مختلفة ، أو اشتهرت بعناوين معينة ، أو كانت اختصارا أو شرحا للكتب أخرى ، كما أن الكتب التى تبحث فى أكثر من موضوع كررت ذكرها فى فنونها المتعددة ، كل ذلك تيسيرا للباحث وعونا له على الوصول الى طلبته من أية مظنة».

وكان رحمه الله على صلة ومشاركة فى أعمال معاهد الاستشراق بمصر وعلى وجه الخصوص المعهد الفرنسى • ولما أنشأ المجلس الأعلى للشئون الاسلامية بالجمهورية العربية المتحدة فرعا لنشر التراث الاسلامى عام ١٩٦٠ كان رحمه الله عضوا فيه من أول جلسة •

وفى العام الفائت أنشأت وزارة الثقافة معهدا ملحقا بدار الكتب المصرية لتحقيق النصوص ونشرها يلتحق به خريجو الجامعات • وقد اختير رحمه الله ليحاضر فى هذا المعهد •

رحلاته العلمية

حج رحمة الله عليه مرتين زار خلالهما مكتبات مكة والمدينة واطلع على نفائس المخطوطات هناك وتوثقت صلاته بعلمائهما • وفى سنة ١٩٥٧ انتدب ضمن بعثة لزيارة مكتبة دير سانت كاترين بشبه جزيرة سيناء، لدراسة ما تحويه من مخطوطات أثرية وتقديم تقرير بما يجب اتباعه لحفظ هذه المخطوطات وحمايتها •

ثم كانت رحلتاه الى اليمن ، الأولى سنة ١٩٥٢ والثانية ١٩٦٤ ، فى بعثة برياسة الدكتور خليل نامى أستاذ فقه اللغة بآداب القاهرة • وفى هاتين الرحلتين اكتشف لأول مرة تراث طيب لفكر المعتزلة ، تطاول عليه العمر ، مختبئا فى سراديب الظلام • وقد نشر من هذا التراث المكتشف ثلاثة نصوص للقاضى عبد الجبار : المغنى ، والمجموع المحيط بالتكليف ، ثم شرح الأصول الخمسة • ولايزال هناك الكثير من تراث المعتزلة مما صور من اليمن ينتظر الدراسة والنشر • وكان الموجود من هذا التراث بين يدى الناس لا يزيد على الكتب الثلاثة • وترجع أهمية هذا التراث ، كما كان يحدثنى الأستاذ رحمه الله — الى أنه يعرض لفكر المعتزلة بأقلام أئمة الاعتزال أنفسهم • وكان كل ما يكتب قبلا عنهم انما يأتى من قبل خصومهم • وفى هذا ما فيه •

وفى شهر مايو من العام الماضى كانت آخر رحلاته رحمه الله ، حيث دعاه المعهد الجامعى الشرقى بنابلى للقيام بدراسات علمية فى التراث الاسلامى والمخطوطات العربية • وقد لقى هناك ترحيبا كريما من جمعيات الاستشراق ولبث شهرين يعاون طلبة الدراسات العليا على فهرسة محتويات المعهد من المخطوطات العربية ، ويرشد ويوجه أصحاب الدراسات والبحوث الى المراجع العلمية التى تخدم بحوثهم •

آثاره العلمية

من الناس من يشغل بغيره عن نفسه ، وتستعلن آثاره أو تتوارى فى جهود سواه ، وهو فى كل ذلك سعيد بما يبذل من وقته وفكره ، وسواء أذاع الناس فضله أم جحدوا فهو حيث هو ، لا يتحول ولا يريم ، لأنه يرضى سخاء نفسه الراغبة فى البذل والعطاء • وقد كان الأستاذ — آجره الله — من هذا الصنف من الناس ، فقد فرضت عليه ظروفه الوظيفية فى الارشاد والتوجيه ، ثم قبل كل ذلك قلبه المحب للناس الراغب فيهم المستزيد من صداقتهم ، فرض عليه كل ذلك أن يعيش لغيره وأن يقف وقته لتلبية الرغبات وقضاء الحاجات • وقد كنت أرى الرسائل أكواما تلاحقه فى مكتبه وفى بيته من الدارسين والمحققين وقد تأخذ الرغبات بتلابيبه فيبدو منه بعض الضجر ، ولكنه سرعان ما يثوب الى نفسه السخية المعطاء فيلبى ويجيب • وافتح أى كتاب شئت من نصوص التراث

المنشور لترى آثار علمه وفضله ، يذكرها الناشرون تكريما للرجل وتزكية لعملهم .

لكن الله بارك له في وقته وسنى له أن يخرج بعض النصوص حاملة اسمه ، وقد أبان فيها عن علم كثير . ففضلا عن الفهارس العلمية التي صنعها لدار الكتب المصرية ومعهد المخطوطات بجامعة الدول العربية ، حقق رحمه الله هذه النصوص . وهي بحسب ترتيبها الزمنى :

١ ـ طبقات الأطباء والحكماء ، لأبي سليمان ابن حسان الأندلسي المعروف بابن جلجل (بجيمين مضمومتين) من علماء القرن الرابع الهجرى . وقد كان الفقيد رحمه الله يعتز كثيرا بهذا الكتاب وبعمله فيه . وقد قدم له بمقدمة علمية قيمة ، قال فيها : « هذا كتاب يعتبر وثيقة هامة في تاريخ العلوم وتطور حركة التأليف والترجمة في القرن الرابع الهجرى الذي يعد بحق العصر الذي ازدهرت فيه الحضارة الاسلامية ونمت وبلغت غايتها من الانتاج الواسع في شتى ميادين العلوم والآداب . ولعل ميزة هذا الكتاب الأولى التي جعلت له قيمة علمية خاصة ونصا قديما له خطره في تاريخ العلم أن مؤلفه يعتمد فيما رجع اليه من مصادر على تراجم عربية لأصول لاتينية تاريخية . فقد عهدنا دائما أن أكثر الكتب التي نقلها العرب او غيرهم من المترجمين كانت عن أصول يونانية ، والقليل منها عن اللغات الفارسية والسريانية والهندية ، وأنهم أكثروا من النقل والترجمة عن هذا الطريق ، ولكنا لم نظفر ـ الا قليلا جدا ـ بنصوص عربية ترجمت عن اللغات اللاتينية . وربما كان كتابنا هذا اول كتاب استفاد من هذه الترجمات التي نرجح أنها تمت في عصره أو قبله بقليل » .

ثم يمضى الأستاذ في مقدمته متحدثا عن مصادر الكتاب ، وعن هذا اللون من التصنيف ، متتبعا المسار الزمنى له . وقد وقف رحمه الله عند بعض النصوص التي أوردها ابن جلجل ، والتي تذكر صراحة تقدم حركة النقل والترجمة في صدر الدولة الأموية . وكان الشائع أنها تمت في العصر العباسي وفي عصر المأمون بالذات . وهذا النص هو ما جاء في صفحة ٦١ من الكتاب أثناء ترجمة ماسرجويه الطبيب البصرى الذي عاش في الدولة الأموية ، وتولى أيام مروان الحكم (٦٤ ـ ٦٥ هـ) ترجمة كتاب « أهرن بن أعين القس » الى العربية . وكان أهرن من الأطباء الذين عاشوا في الاسكندرية في عصر هرقل (٦١٠ ـ ٦٤١ م) في صدر الاسلام ، ووضع « كناشة » باللغة اليونانية ثم نقله الى السريانية ، الى ان قام بترجمته الى العربية ماسرجويه المذكور . وقد ذكر ابن جلجل في هذه الترجمة ان الخليفة الأموى عمر بن عبد العزيز (٩٩ ـ ١٠١ هـ) وجده في خزائن الكتب (الأموية) وأنه استخار الله في اخراجه الى المسلمين .

وكثيرا ما كان الأستاذ رحمه الله يدلنى على قيمة هذا النص ، ويكثر من الحديث حوله . وقد طبع هذا الكتاب أول مرة بمطبعة المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة سنة ١٩٥٥ ، ثم أعادت مكتبة المثنى ببغداد طبعه بالأوفست منذ ثلاث سنوات ، بعد أن عزت نسخه ، فقدمت بذلك خدمة جليلة للعلم والعلماء .

٢ ـ طبقات فقهاء اليمن ، لابن سمرة الجعدى ، عمر بن على المتوفى بعد سنة ٥٨٦ هـ . وهو اول كتاب يظهر خاصا بعلماء اليمن . وترى في آخره فهرسا لبلاد اليمن ، صنعه الفقيد آية في التثبت والتحرى والاستقصاء . وقد طبع هذا الكتاب بالقاهرة سنة ١٩٥٧ ، وجعله الأستاذ الحلقة الأولى في سلسلة « المكتبة اليمنية » التي كان يريد أن يمضى في نشرها .

٣ ـ شروط المؤرخ في كتابة التاريخ (مجموعة فتاوى لبعض العلماء فيما يشترط في المؤرخ لكتابة التاريخ من الجرح والتعديل) نشرت بمجلة معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية سنة ١٩٥٧ .

٤ ـ اعارة الكتب عند الأقدمين (نصان قديمان لليزيدى والسيوطى) نشرت بمجلة معهد المخطوطات سنة ١٩٥٨ .

٥ ـ الوسيط فى تراجم أدباء شنقيط (موريتانيا) للشنقيطى أحمد بن الأمين . اشرف الفقيد على طبعه وقدم له . طبع بالقاهرة سنة ١٩٥٩ .

٦ ـ العبر فى خبر من عبر، للحافظ الذهبى المتوفى سنة ٧٤٨ هـ ، وهو مختصر لكتابه الكبير « تاريخ الاسلام » حقق الأستاذ منه الجزئين الثانى والثالث . وطبعا بالكويت سنة ١٩٦١ .

٧ ـ العقد الثمين فى تاريخ البلد الأمين (مكة) لتقى الدين الفاسى المتوفى سنة ٨٣٢هـ وهو اكبر موسوعة فى تاريخ مكة ومن عاش فيها أو دخلها أو سكنها من العلماء والفقهاء والشعراء والأدباء وغيرهم . حذا فيه مؤلفه حذو الخطيب البغدادى فى تاريخ بغداد ، والحاكم النيسابورى فى تاريخ نيسابور ، وابن عساكر فى تاريخ دمشق ، والسمعانى فى تاريخ مرو . والكتاب فى ثمانية أجزاء ، حقق الفقيد العزيز منه الأجزاء من الثانى الى السابع ، واعجلته المنية عن اتمام الثامن . وقد كان فى نيته رحمه الله أن ينشر « ذيل العقد » لابن فهد المكى تلميذ الفاسى .

وقد رأيت بعينى مدى ما كابده الأستاذ من جهد فى تحقيق الكتاب . ومكة البلد الأمين مهوى الأفئدة ومطمح الأنفس ، ارتبطت أرضها الحرام بأداء ركن من أركان الاسلام ، فلن تجد عالما من علماء الاسلام الا وردها حاجا مجاورا . ومن هنا كثرت تراجم هذا الكتاب، وانفسح مجال القول أمام الفاسى ، فاكثر من النقول والنصوص ، ونقل اسماء المترجمين ووفياتهم من أحجار القبور (وتلك منزلة عليا فى درجات التاريخ) . فكان لزاما على من يتصدى لتحقيق مثل هذا العمل أن يشارف ذلك المستوى فى التحقيق والتوثيق . وقد فعل الرجل ، ورجع الى مصادر الفاسى ، مطبوعها ومخطوطها ـ وما اكثره ـ وصحح كثيرا من الأسماء والبلدان . وقد كان رحمه الله حجة فى ضبط الأعلام والأنساب . وعلى هذا الذكر اقول: ان الأستاذ كان كثير الرجوع فى ضبط الأعلام الى « تاج العروس » للمرتضى الزبيدى ، وكان دائم الاشادة بالتاج فيما يتصل بذكر الأعلام والأنساب والألقاب والبلدان . وكان يقول لى كثيرا : ان هذه فضيلة للتاج عرى عنها « لسان العرب » لابن منظور .

وقد ابتدأ طبع العقد الثمين بالقاهرة سنة ١٩٥٩ . وحقق الفقيد الجزء الثانى عام ١٩٦٢ .

وحين توفى رحمه الله كان فى برنامجه تحقيق جملة صالحة من الكتب أذكر منها :

١ ـ نزهة المشتاق فى اختراق الآفاق ، للادريسى . وكان يقوم على طبع هذه الموسوعة الجغرافية احدى جمعيات الاستشراق بايطاليا،عهدت الى الفقيد تحقيق القسم الخاص باليمن ووزعت بقية الأجزاء على خمسة عشر عالما ومستشرقا وكان رحمه الله على نية العمل فى هذا الكتاب خلال شهر رمضان الذى لقى ربه فيه .

٢ ـ طبقات المفسرين ، للداودى تلميذ السيوطى .

٣ ـ فضل الاعتزال وطبقات المعتزلة للقاضى عبد الجبار ، وهو من التراث الذى اجتلبه من رحلتى اليمن .

٤ ـ جزء من مختصر تاريخ دمشق لابن منظور،الذى يخرجه معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية .

ثقافته

لم ينل فقيدنا من اجازات التعليم سوى الشهادة الابتدائية ، حصل عليها سنة ١٩٤٣ بعد أن سلخ من عمره ٢٧ عاما وقد اضطر الى الحصول على هذه الاجازه الصغيرة لينتقل من طبقة العمال والسعاة الى طبقةالكتبة والموظفين بدار الكتب المصرية . ثم التحق بمدرسة « برلتس » ليصيب طرفا من اللغة الفرنسية. هذا هو كل تعليمه المدرسى ، لكنه رحمه الله كان ذا نفس طلعة ، حببت اليه المعرفة فى كل فروعها فراح ينشدها من بطون الكتب وأفواه الرجال . وكان حصاد هذا كله سعة أفق ورحابة صدر ومضاء عقل ونفاذ بصيرة اتصل رحمه الله بالتراث الاسلامى صبيا بحكم عمله

فى دار الكتب المصرية ، وتلمذ هناك لمشيخة جليلة - أسلفت الحديث عنها - شدته الى التحصيل ، فحفظ المعلقات السبع وعيون الشعر العربى فاستقام لسانه . على أن هناك شخصية كريمة بهرت الفقيد العزيز فأقبل عليها وأفاد منها الخلق الرضي والعلم النافع ، وما كان رحمه الله يذكر هذه الشخصية الا وتطفر من عينيه الدمعة ، تلك هى شخصية الشيخ محمد زاهد الكوثرى علامة وقته ونادرة زمانه ، ولد رحمه الله بشرقى الآستانة ونزل القاهرة فرارا من اضطهاد الكماليين ، حيث توفى بها سنة ١٣٧١ هـ - ١٩٥٢ م وقد أجاز الشيخ الكوثرى فقيدنا فى ليلة الجمعة ٢٠ من رمضان سنة ١٣٧١ هـ فى السنة التى توفى فيها وكانت آخر اجازة يمنحها الشيخ لتلاميذه . ونص الاجازة « وممن استجازني الأستاذ الفاضل البحاثة الواسع الاطلاع السيد فؤاد السيد عمارة ، كان الله له حيثما يكون ورعاه فى كل حركة وسكون . وبعد أن أطلع على كثير من مؤلفاتى وسمع منى حديث الرحمة المسلسل بالأولية ، أجزته أن يروى عنى جميع ماتصح لى وعنى روايته من حديث وتفسير وفقه وأصول وتوحيد ومصطلح وتاريخ وحكمة وعربية » .

وفى آخر المطاف تركز علم الفقيد فى نقطتين اثنتين لا يشركه فيهما سواه : فكر المعتزلة ، والاحاطة بجغرافية اليمن وعلمائها . هاتان النقطتان فرغ لهما نفسه وصرف اليهما جهده ، حتى ملك القول فيهما غير مدافع ولا مزاحم . وقد قدر لى - وانا آخذ عنه واتلقى منه - أن أشهده وهو يخطط لتحقيق « فضل الاعتزال وطبقات المعتزلة » و « نزهة المشتاق فى اختراق الآفاق » فرأيت عجبا ، يرحمه الله .

أما الحديث عن ظرفه وخفة ظله فيرجع الى انه تعرف فى شبابه على أعلام الظرف والفكاهة فى ذلك العصر ، من مدرسة الشاعر الزجال حسين شفيق المصرى ، وكان رحمة الله أمة فى الرواية والحفظ - ومعارضاته للمعلقات السبع معروفة - وكانت لفقيدنا خصوصية بهذا الشاعر الكبير ، أفاضت عليه الكثير من خفة الروح وعذوبة الحديث . ر

وعت حافظته كثيرا من شعر حسين شفيق ، لم يدون . وقد حدثنى رحمه الله عن جماعة من ظرفاء الأدباء كانت تلتقى بدار الكتب فى ذلك الوقت فى حلقة يسمونها « البعكوكة » على يسارك وانت تدخل الدار الآن . وحول هذه الحلقة رويت أشعار ورنت ضحكات . وقد لا يعلم الكثيرون أن للأستاذ فؤاد أزجالا طيبة . ولولا اشتغاله بالتراث لكان له فى عالم الزجل شأن كبير .

من هذه الروافد الخصبة تكونت ثقافته ونمت معارفه ، وبارك الله فى أيامه فجعل افئدة من الناس تهوى اليه تفيد وتستفيد ، وكانت الرسائل ترد عليه من كل رجا تصل اليه الكلمة العربية ، وأصبح مكتبه وبيته مثابة لكل طالب علم . وكنت أرى الناس حوله من مختلف الأسنان وشتى المذاهب وكلهم دان منه ، قريب اليه ، فأتمثل :

تمل الندامى ما عدانى فاننى
بكل الذى يهوى نديمى مولع

فقد كانت كلماته حبيبة الى كل قلب ، خفيفة على كل سمع ، يمزج الفائدة العلمية بالنكتة العذبة ، مع نقاء طبع وصفاء روح ، فلم يكن رحمه الله يصبر على خصومة أو يطيل جفاء ، فاذا بدرت منه البادرة فهو سريع الأوبة مزيل الجفوة . وظل رحمه الله يعيش أجمل وفاء للناس ، حتى مات فى لحظة وفاء ، حين رأى أم ولده ورفيقة عمره تصاب بشدا مفاجىء ، فاجتاحته المصيبة ، ولم يعش بعدها سوى يوم واحد ، ليتركنا فى يوم حزين ، وتطوى صفحة مضيئة من صفحات النبوغ والمعرفة لفتى نحيل دخل دار الكتب عام ١٩٢٩ عاملا يصفف الحروف فى المطبعة ، وقبل وفاته بأربعة أشهر ذهب يحاضر فى معاهد ايطاليا عن المخطوطات العربية ، وبين هذا وذاك جهد دائب وعلم نافع .

اللهم انا نسألك أن تتغمد ذنبه وأن تمهد عذره وان تنير قبره وأن تجعله مع الذين انعمت عليهم من النبيين والصديقين والشهداء والصالحين وحسن أولئك رفيقا .

محمود طاهر لاشين..
وميلاد الأقصوصة المصرية

بقلم : صبري حافظ

انتهى بنا الحديث فى الجزء السابق من هذه الدراسة عند مناقشة ما تركه ميل طاهر لاشين الى البحث عن مقدمة تمهيدية أو منطلق تبريرى للأقصوصة من أثر على شكل الاقصوصة وموضوعها وما انتهى اليه ذلك من خلق محور اضافى للقصة من ناحية ، والى الاسهام فى اظهار ما تنطوى عليه من عقلنة أو هندسة لبعض أحداثها من ناحية أخرى ، بما فرض عليهـا فى النهاية أن تكون فى غالبها أقاصيص أحداث لا شخصيات ، لأن التمهيد يميـل عادة الى استدعاء حادثة متميزة عن مجريات الامور المألوفة وحافلة بالعبر والعظات والا لما كان ثمة ضرورة لها ..

وانطلاقا من تلك الجزئية التى تحدثنا عنها طويلا ، سنجد أن فى أسلوب القص عند طاهر لاشين ظلال من هذه الجزئية - ربمـا لوحدة العمل الفنى - تطل عبر الاسلوب اللغوى الذى « ينجح فى التملص من النثر الموروث من عهد المقفع والجاحظ الى توفيق البكرى ، ولكنه يخفق فى الافلات من أسلوب المويلحى والمنفلوطى (١٤) .. وعلى مستوى آخر نعثر فى أسلوب القص على ظلال كثيفة من أسلوب (كليله ودمنه) ليس فقط فى محاولة ربط الأقصوصة الواقعية برداء من الحكمة المدثره بأسلوب رمزى يتخفى وراء الحيوانات ، كما فى (يحكى أن) ولكن أيضا فى طريقة سرد الحكاية التى تبدأ من الماضى دائما ، وكأنه يسرد لنا حكاية من الذاكره ، ليس كما فعل بروست أو كتاب تيار الوعى ، ولكن كما يحدث فى حكايات (كليلـه ودمنه) . والتى تتخللهـا كثيرا - القصة - ، وربما بسبب ظاهرة البحث عن التبريرات للسـابقة - أنواع من الذكريات المشتركة والمحاورات المفترضة ، كما يحدث فى المراسلات .. محاورات مفترضة بين الكاتب والقارىء ، وبينه وبين شخصيات الأقصوصة نفسها .. وهذا الأسلوب يبدو واضحا فى عدد من أقاصيصه وخاصـة فى (لون الحجل) (ولكنها الحياة) و (مفستوفوليس) وغيرها . فى هذه الاقاصيص نحس بأصـداء محاورات مفترضه بين الـكاتب والقـارىء وبينه وشخصياته . صـحيح أن الأقصوصة فى حقيقتها صوره من صور الحوار الدائم بين الكاتب وقارئه منذ فجر ظهـورها . غير أن محاورات طاهر لاشين تلك لها طابع خاص . لأنها نوع من الحديث الأخوى المباشر بين الكاتب الودود والقـارىء الصـديق .. حديث ملىء بالسـخرية والـذكريات والآراء المتـوافقة والدردشة الأخوية وغيـرها من استطرادات الحديث العادية .

وهذه الظاهرة تسلمنا الى ظاهره أخرى فى أعماله الفنية ، هى الانفصال الدائم عن عالمه . ليس ذلك الانفصال الذى يظهر من خلال تركه الاحـداث تمضى على هواها وتتطور بعفـوية بعيدا عن توجيهه القسرى لها . ولكنه الانفصال الذى يذكرنا بستندال العظيم فى حيدته التى

يعرب عنها دائما ، وفى محاولاته المتكررة أن يسر فى أذن القارىء أنه لا يتحيز لأحد من شخصياته ولا يؤثر أحدا ، بل يعامل جميع الشخصيات بمساواة تامه ٠٠ وطاهر لاشين يفعل هذا كثيرا ، وكأنه يغمز القارىء الذى كسب وده بحديثه الأخوى معه ، ويؤكد له أن لا دخل له - الكاتب - بشىء مما يحدث ، وأنه لا يتحيز لأحد ٠ كل ما يهمـه هو أن ينقل للقارىء الصديق كل شىء كما رآه أو كما سمع به ٠

وهو لهذا ، واعتمادا منه على تلك المشاعر الودية التى يخلقها بينه وبين قارئه ٠ يسرف كثيرا فى تقصى أبعاد الحدث والاستسلام لاستطراداته ، والتنقل داخل مساربه بحرية متناهية ٠ فالعلاقة التى كونها من البداية بينه وبين قارئه تسمح بذلك ٠٠ هى علاقة « هليهلى » لا تعترف بالحدود الصارمة ، ولا بالمقاييس الجامدة ، ولكنها تتخطاها لييسر كل شىء خلالها « بالبركه » ٠٠ وهو يحاول أن يعقدهذه الرابطة بينه وبينالقارىء منذ اللحظة الأولى ٠ لا يخفى القصةالتى يعنون بها مجموعته فى طيات المجموعة ولكنه يبدأ بها مباشره ٠٠ وهى دائما قصة من نوع خاص ٠ بدايتها مليئة بالتحرز ومحاولة اكتساب رضا القارىء ، تحرز الذى يريد ألا يخسر صديقه أو يجرحه أو يصطدم بمعتقداته وموروثاته ٠ لذلك يتبع فيها غالبا الأساليب الوعظية التى تربت على كتف القارىء بدربه وهدوء ٠ ولكنه ما يلبث بعد أن يكسب رضا قارئه أن ينطلق فى « سبهلله » الصداقة الى أقصى الحدود ٠ يخوض معه التجارب بجساره ، ويتخلى عن تحرزه فقد كسبه فى جانبه ثم يصحبه فى رحلة حافلة بالتجارب المتعددة ٠ يتملص معه « من آدب المقالة أو المقامه سواء فى صورتها الموروثه عن الحريرى وبديع الزمان ، أو فى صورتها المستحدثه عند المويلحى فى (حديث عيسى بن هشام) الى فن القصة القصيرة » (١٥) ومحاولا أن يرسى دعائمه ، وأن يشيد بنيانه ٠ برغم رخاوة الأرض التراثية التى يبنى فوقها ، أو قل انعدامها ٠ وهو يعرف تماما أنه لم يبلغ غرضه بعد ، فتجده لا يهتم كثيرا بنعت ما يكتبه بالأقصوصة ٠٠ يطلق عليه اسم (المقال) مره - فى (الشيخ محمد اليمانى) مثلا - ويسميه قصة فى مرة أخرى فى (الكهلة المزهوه) - ولا يهتم بتسميته بالرغم من مواتاه الفرصة له مرارا ٠ وهو لا يطلق هذه التسميات فى أحاديثه الصحفية عن أعماله - فلم يكن للأدب وقتها هذه المنزلة التى تملأ أعمدة الصحف بثرثرة الأدباء - ولكن فى صلب هذه الأعمال نفسها ٠ ألم أقل لك أن أعماله مليئة بالمحاورات المستترة والسافره ٠

ولا يكتفى طاهر لاشين بخوض مغامرة الأقصوصة فى نفس الطريق الذى سار فيه منصور فهمي ولبيبه هاشم ومصطفى لطفى المنفلوطى ٠ بل نحا بها منحى واقعيا فريدا ٠ برغم ميله الدائم الى الفوتوغرافية ، وهى دون الواقعية بلا شك ٠ وعدم قدرته على التخلص فى التعبير من « نغمة الحزن والبكاء الغالبة فى انتاج لطفى المنفلوطى فى العبرات والنظرات ٠ فقد كان من العسير عليه التملص من هذه النزعة الرومانسية الحزينة ، لأنها داخله فى مزاج الشرقى ولأنها كانت طريقا سهلا معبدا أمام الكاتب ٠ فراح يشقه من قبل أن يصل الى التعبير الملائم للمضمون الواقعى » (١٦) ٠٠ برغم كل هذا وأيضا برغم عدم توفيقه فى الافلات من اسار الاسلوب التهويمى والأحكام العامة والمطلقة ٠ تمكن طاهر لاشين ٠ من الخروج بالأقصوصة من اسار الفهم الرومانسى المكتظ بالتعميمات والانفجارات الانفعالية اللاذعة ليحلق بها بالقرب من الاسلوب الواقعى الذى يحاول من خلال الجزئيات الحسية والاحداث والتركيز على ذاتيه الانسان وتفرده ، أن يصل الى غرضه وأن يقدم عملا فنيا مقنعا وجديرا بالحياة ٠ وحتى نتعرف على القضايا والمشكلات التى الح عليها طاهر لاشين ، وخاض كل هذه المغامرات التعبيرية ليقدمها لنا ٠ علينا أن ننتقل الى دراسة عالمه الاقصوصى كما يتبدى من خلال التسع وعشرين أقصوصه التى تركها لنا فى مجموعاته القصصية الثلاث ٠

وعند محاولة التعرف على الشرائح الاجتماعية التى قدمها طاهر لاشين وعالج حياتها ٠ وعلى

القضايا والمشكلات التى ألح عليها وأبرزها فى أقاصيصه خاصة وأن أغلب أقاصيصه ـ كما ذكرت ـ أقاصيص أحداث وليست أقاصيص شخصيات كما هو الحال عند زميله فى المدرسة الحديثة وصديقه حسين فوزى الذى تميل أغلب الاقاصيص التى كتبها فى هذه الفترة الى الاتجاه التحليلى ـ لا التصويرى الذى يميل اليه طاهر ـ والى التركيز على الشخصيات ومحاولة نبش أعماقها مثلما فعل فى (حكاية قديمة) (١٧) و (قصة مريضة) (١٨) و (الشيخ عوده) (١٩) و (الجمادات أو قصة حجرة) (٢٠) و (نوستالجيا) (٢١) وفى صوره الوصفية أيضا مثل (سانكو) (٢٢) و (عبد الله أفندى) (٢٣) و (صورة اجتماعية) (٢٣) ٠٠ فقد حاول طاهر لاشين أن تقوم أقاصيصه بدور اجتماعى رائد فى مجال اصلاح عيوبنا ومعالجة نقائصنا الاجتماعية ٠ لذلك فاننا عند محاولة التعرف على طبيعة الشرائح الاجتماعية التى استأثرت باهتمامه فى أقاصيصه سنجد بداءه أنه قد ملأ هوامش عالمه بباعة الصحف وماسحى الأحذية والجالسين على المقاهى وخدم المنازل والخاطبات والبلانات والقوادات وبائعى اليناصيب والفلاحين والبوابين والكمسارية والدراويش والسعاه ورواد الحانات وجرسوناتها والقوادين والحلاقين والبغايا وغيرهم ٠٠ نعثر على كل هؤلاء مرسومين بذكاء وعناية وخطوط تلخيصية بارعة ، ناضجة بكل ملامحهم برغم هامشية أدوارهم فى هذا العالم ، وبرغم رنه التعالى التى نحسها فى رسم موتيفاتهم السريعة تلك ٠٠ والغريب أن هذه الهامشية شبه متعمدة أو قسرية ٠ لأننا لا نجد أى واحد من هؤلاء ، وبصفة عامة أى واحد من أبناء الطبقات الدنيا عموما، يضطلع بدور رئيسى فى هذه الأقاصيص كلها ٠

من هنا ندلف الى طبيعة رؤية كاتبنا للعالم، هذه الرؤية التى لم تترك ميسمها بوضوح على عالمه القصصى ـ لكنها ألقت بظلالها الكثيفة على كافة كتاب الأقصوصة الذين أتوا بعده ـ لم يفلت من قبضها غير عدد ضئيل منهم ـ وتنحت هذه الرؤية أبرز ملامحها من مركزه الطبقة الوسطى ـ وطاهر لاشين أحد أبنائها ـ فى قلب لوحته الفنية واعطائها المكان المحورى من هذا العالم ٠ ليس هذا فقط ، بل رؤية بقية الطبقات الاخرى من خلال حدقتها التى تحتقر أبناء الطبقات الدنيا وتزرى بهم ـ حيث تكتظ الأقاصيص بالتعميمات عن الرعاع والجهلة ـ بينما تجل أبناء الطبقات العليا وتطمع الى اعتلاء مراقيهم ، وان شاب هذا الطموح ، وخاصة فى حالات الاحباط ، نوع من الازدراء الثعلبى لعناقيد العنب البعيدة ، يتجلى فى تلك السخرية أو التعالى الاخلاقى بصفة خاصة ٠ وفى تلك الشفقة المصطنعة على الذين سقطوا تحت ضربات القدر الغاشمة من هذه الطبقات العليا الى حضيض الطبقة الوسطى والتى تتجلى واضحة فى روايته (حواء بلا آدم) التى صدرت عام ١٩٣٤ ٠ لذلك نجد أن أغلب الهموم التى تتناولها أعمال طاهر لاشين القصصية هموم برجوازية صغيرة قحة ٠ مهما تعرجت هذه الهموم ومهما تنوعت ٠ وأن معظم شخصياته الرئيسية من أبناء هذه الطبقة وخاصة الموظفين منهم ـ فقد كان الموظفون فى هذه الفترة يشكلون الغالبية العظمى من متلقى الأدب وخاصة الجديد منه ـ سواء أكانوا من الطبقات العليا ثم سقطوا اثر كارثة اجتماعية أو اقتصادية ، الى هذه الطبقة المتأرجحة المعلقة، أو من الطبقات الدنيا ثم صعدوا اليها بعصاميتهم وكفاحهم ٠ بل اننا نكاد نحس بأن هناك تناسبا بين عدد الابطال من كل شريحة من شرائح هذه الطبقة الوسطى وبين نسبة وجودهم فى الواقع ٠٠ فأغلب الابطال من ابناء الطبقة الوسطى أصلا مع نسبة ضئيلة من الذين حاولوا الصعود اليها أو الذين هبطوا من الطبقات العليا عليها، وهذا التناسب الدقيق يعكس لنا فى الواقع وعى طاهر لاشين بطبيعة الطبقة التى يتناولها وبنوعية فئاتها وشرائحها ٠ فضلا عن أنه يؤكد أنه لم يصدر عنها بصورة عفوية أو تلقائية ولكن بصورة واعية ومقصودة ٠ غير أن كاتبنا برغم انطلاقه من آفاق هذه الطبقة ورؤية أغلب الجزئيات فى عالمه عبر حدقتيها ٠ لايتخذ موقفا واعيا الى جانبها ، لا يتعصب لها ولا يدافع بالباطل عنها ٠ ولكنه يلتزم ازاءها جانب الصدق الموضوعى فى عرض كافة بلاياها

ومثالبها وفي ترديد أهم مزاياها وفضائلها في الآن نفسه • صدق تحس بتعمده التنزه عن كل غرض • تعمد يوقعه في بعض الأحيان بين براثن الحياد المفتعل• ويجنى على اتساق الحدث وعلى عفوية الشخصيات معا • غير أن هذا المنهج لا يطل برأسه الا عبر عدد قليل من أقاصيصه بينما تحاول بقية الأقاصيص أن تنتهج طريقا آخر •

فيرمى في أغلب أعماله الى تقديم تغطية فنية لأحد قطاعات هذه الطبقة ـ المتوسطة ـ أو لأحدى مشاكلها • لا نجد في أعماله الحاحا على مشكلة ما أو على قضية محددة • اللهم الا محاولة تغطية أوسع نطاق من حياة هذه الطبقة وهمومها • ربما لأنه يبنى على فراغ تام الى حد بعيد ، فلم يسبقه في هذا الميدان سوى عيسى عبيد • وربما لأنه كان أكثر الكتاب وعيا بطبيعة المتلقين الجدد ، وأكثرهم تلبية لاحتياجات هذا الجيش الجديد من القراء ، وأعمقهم رغبة في اكتسابه قبل أن يسقط في جب الذهنية التقليدية أو يغيب في صحراواتها اللفظية الشاسعة • وربما لأن حياته كمهندس تنظيم قد أتاحت له مجالا واسعا لتنوع الخبرات والاحتكاك بميادين ومجالات متباينة • وربما لكل هذه الأسباب مجتمعة نلمس ذلك التركيز الواعي على الرغبة في تغطية أوسع نطاق ممكن من حياة الطبقة الوسطى المصرية في هذه الفترة • فنجد أنه قد استطاع عبر هذا العدد القليل من القصص أن يتناول أهم مشاكل هذه الطبقة وهمومها الأسرية مثل بيت الطاعة وتعدد الزوجات والزواج غير المتكافىء وجناية الحمر على الاسرة والخيانات الزوجية وتصابى الكهلة المزهوة وجنايته عليها وكذلك همومها الاجتماعية مثل المحاولة اليائسة للصعود الى الطبقات الأعلى والتى دائما ماتودى بأصحابها، والثقة العمياء في القيادات الدينية المتعفنة وغير ذلك من المشاكل والهموم • وان كنا نلاحظ جنوحه الى الخروج بالقارىء من هذه الموضوعات بعظات أخلاقية • فهو يعالج هذه الهموم من وجهة نظر وعظية غالبا ، يفوق اهتمامها بمغزى التجربة حرصه على بنائها بشكل فنى ، وترى أن بيت الطاعة مثلا لا يحل مشكلات الزواج غير المتكافىء ولكنه يمهد بقسريته تلك لميلاد الخيانات الزوجية والأبناء غير الشرعيين (بيت الطاعة) وأن تعدد الزوجات يؤدى الى انهيار الأسرة اقتصاديا في (منزل للايجار) والى تصدعها أخلاقيا واجتماعيا في (الانفجار) بينما يجلب الزواج غير المتكافىء الخيانات الزوجية في (لون الخجل) و (النقاب الطائر) والانهيار الأخلاقى ثم الانتحار في (الوطواط) والافلاس والدمار الاقتصادى في (الكهلة المزهوة) أما جناية الخمر على الأسرة فحدث عنها ولا حرج •• تشتت الأسرة وفقدان عائلها لوظيفته والانزلاق بربتها الى (قرار الهاوية) حيث الاتجار بالجسد في سوق البغايا ، أو اشتراك كليهما في نصب الفخاخ للسكارى كما في (الفخ) أما الزواج القائم على الطمع والمصلحة الاقتصادية فلن يورث غير الندم والمنغصات كما في (ألو) • غير أننا نلاحظ أن منهجه الوعظى ذاك لا يجنى على القصص غالبا • لأنه ينجح أحيانا في تقديم هذه العظات الأخلاقية عبر بناء فنى شديد التماسك • ينضح بالموعظة دون أن يصرخ بها • ينطق اليها عبر التسلسل الطبيعى للأحداث دون أن يهتف بها خلال الابتسار الخطابى للموقف • نجح أحيانا في هذا وان تعثر أحيانا أخرى في شباك التخطيط الذهنى الذى يمتص حيوية القصة ويصيبها بالجفاف والشحوب •

وهو لا يصور فقط هذا القطاع في حياة الطبقة الوسطى ، ولكنه يتجاوزه الى قطاعات وموضوعات أخرى في حياة هذه الطبقة المتوسطة • يلح على ترديدها في براثن المشعوذين ويفضح أمامها زيفهم ويكشف النقابعن دجلهم المتخفى وراء أصباغ التهويمات الروحية والشهقات الدينية في (مفيستوفولس) و (منطقة الصمت) و (الشيخ محمد اليمانى) ويحاول أن يرافقها عندما تلم بها الكوارث ، وأن يتابع مفعول الزمن السحرى في وأد أحزانها الهشة في (ولكنها الحياة) أو يسخر من صدورها عن المصلحة الذاتية العمياء وخضوعها الدائم لمنطق القوة أو لمنطق المادة كما في (الشاويش بغدادى) و (مفستوفوليس) أو يشيد بمقدرتها الهائلة على كتمان الآلام

وصلابتها ازاء عوادى الزمن وتصاريف (القدر) وقدرتها على مواصلة الحياة من جديد ،فساعات الانتقام آتية لا ريب فيها كما (يقول الودع)٠ ثم يتابع فى (تحت عجلة الحياة) عبر بناء فنى ناضج ومتماسك ــ وهذه حال الأقاصيص الأربعة التى تضمها (النقاب الطائر) برغم بعض التزايدات ــ موقف هذه الطبقة كلية فى الثورة القومية الكبرى عام ١٩١٩ ٠ ما قدمته لها وما خرجت به منها ٠ مفهومها المكتظ بالرومانسية عن الثورة ، وخيبتها الشديدة عندما انتكست ــ فى نظرها ــ هذه الثورة ووقعت فى وهاد التهادن ٠ خيبة وقعت بها فى جب التصوف والدروشة والهروب من الحياة التى يسور الفشل كل طاقات الأمل فيها وينتصب بقامته الديجورية أمام النور ٠

يصور كاتبنا كافة هذه الاشياء من وجهة نظرها ٠ فهو لا يحتضن مشاكلها وقضاياها وآلام شرائحها المختلفة ، ولكنه أيضا يحتضن رؤية هذه الطبقة وجهة نظرها وفهمها للعالم وتصورها له وفكرتها عنه ٠ ومن هنا تلوح الأم دائما فى أقاصيصه كالمرفأ الهادىء فى ساعات التوتر والقلق ٠٠ يلجأ اليها بطل (النقاب الطائر) ليدفن فى صدرها توتراته عندما تنكشف لعينيه خيانة زوجة صديقه ٠ فلا يستطيع أن يقول لها شيئا ، ولا أن تقدم هى الأخرى له أكثر من تهشيم حدة أشواكه لا انتزاعها ٠٠ ويلجأ اليها أيضا بطل (الحب يلهو) عندما تتجمع على عقله سحب الوجد والمحبة، فلا يستطيع الا أن يغرق معها ــهربا ــ فى ثرثرة تافهة عن الجيران وشئون الحياة ٠٠ وتلجأ الى من فى منزلتها أيضا بطلة (حواء بلا آدم) لتغرق فى أحضانها احساسها المرير باليتم والاحباط ٠٠ وعموما فان الأم فى عالمه ــ كما فى عالم الطبقة الوسطى بصفة عامة ــ طاقة هائلة من الحنان غير الفاهم ، الذى يرغب فى فعل كل شىء ولكنه لعدم قدرته على الفهم لا يقدم الكثير ٠٠ وهو بذلك ــ الكاتب ــ يقدم لنا ليس فقط شرائح من حياة هذه الطبقة ومشاكلها ، ولكن أيضا فهمها للعالم ورؤيتها للأشياء ٠ بل أيضا وطبيعة أحاسيسها بالحب وبالبغض وبالحزن وبالتعاسة وبغير ذلك من الأحاسيس ٠

خلال كل هذه القطاعات والاحساسيس والموضوعات المتناثرة يلقى لنا طاهر لاشين دفقات من الضوء على الطبقة الوسطى ٠٠ واقعها وهمومها وأحلامها ورؤاها فى هذه المرحلة المبكرة من ظهورها وتبلورها ٠ دفقات تحمل سمات المرحلة بكل مافيها من آلام المخاض وبدائية الرؤية والتعبير معا ٠ فليس باستطاعتنا انكار مابهما من بدائية برغم نضوجهما النسبى٠ وليس باستطاعتنا تجاهل أن بدائية كل منهما ساهمت فى صوغ بعض أبعاد بدائية الأخرى ٠ فالتعثرات التعبيرية قد تركت بصماتها على رؤية الكاتب لموضوعه وحالت فى كثير من الأحيان دون أن تطل علينا بعض أبعادها الناضجة ٠ لذلك نجد أن القصة التى بلغت درجة كبيرة من النجاح الفنى والتعبيرى ارتقت نفس الدرجة على صعيد الرؤية كما فى (حديث القرية) ٠ ففى هذه القصة استطاع الكاتب أن يبلغ ذروة نضوجه الفنى ــ نضوجا لم يحققه بعد ذلك الا فى (الحب يلهو) وان تشح فلها بغلاله من الشجن الرومانسى العميق ــ وأن يقدم فى الآن نفسه أنضج رؤاه الواقعية لموضوعه ٠ وقبل أن نتحدث تفصيليا عن هذه الأقصوصة التى تمثل ذروة الجانب الواقعى فى عالمه ٠ علينا أن نتناول أولا أقاصيص الجانب الآخر ٠٠ أعنى الجانب الرومانسى فى هذا العالم وان كان كلا التعبيران مجازيا الى حد كبير ٠ ذلك لأننا لانستطيع أن نجد الأبعاد الكاملة لكل من الاتجاه الرومانسى والواقعى فى هذه الأقاصيص ، فقط يمكننا العثور على الكثير من ملامح الاتجاه الأول ، وارهاصات عديدة ، بقدر لا بأس به ، من معالم الاتجاه الثانى وأبعاده ٠

والحقيقة أن الاتجاه الرومانسى فى الاقصوصة ظل هو الاتجاه الأكثر نضجا وشيوعا على طول خط تطورها حتى العشرينات الماضية ٠ ذلك لأن الرومانسية كانت الشكل الأكثر تلاؤما مع رغبة الاقصوصة فى العثور على وجهها القومى الخاص ٠ والاعمق تجاوبا ــ بما فيها

من تعميمات وأشـجان ــ مع جذوه البعث الوطنى المتقدة ٠ وأيضا لأن الجانب الشعرى الثائر فى الرومانسية وجدله صدى عميقا فى نفوس أصحاب محاولات الاقصوصـة ، التى كانت بشكل ما ــ حتى ذلك الحين ــ نوعا من الثورة الجامحة على جمود الذهنية التقليدية وعلى تزمتهـا ٠ ومحاولة للتمرد على قيودها والخروج بالقارىء من قلعتها القديمة المنيعة ٠ لكل هذا كانت الرومانسية هى الاتجاه الأكثر شيوعا فى كتابة الأقصوصة ٠٠ ولأن طاهر لاشين ــ كما ذكرت ــ من أكثر الكتاب تمثيلا لجوهر المرحلة التى صدر عنها نجد أن هذا الاتجاه ــ الرومانسى ــ هو الغـالب عنـده والأكثر نضـجا ، برغم محاولاته الدءوب فى التخلص منه ٠ ولأنه أيضا لم يكن صـدى باهتا للمرحلة التى صـدر عنها ، بـل كان جنوحا الى آفاق أكثر خصـبا والى أراض لم يسمع فيها وقع لقدم مصرية من قبل ٠ نعثر عنده أيضا على الأجنة المصرية للأقصـوصة الواقعية ، وعلى التعهد الواعى الرؤوم لتلك الأجنة ٠٠ ولنبدأ بالجانب الرومانسى ٠

تكاد الرومانسية أن تترك بعفوية وتلقائية ميسمها على أغلب أقاصيص المجموعات الثلاث برغم جنوح طاهر لاشين الواعى الى الافلات من اسارها والتخلص من بصماتها على صعيدى الرؤية والتعبير معا ٠ فمع أننا لمسنا فى أعماقه رغبة واعية لاجراء مسح فنى ــ بالاقصوصة ــ لأوسع وأعرض قطاع ممكن من حيـاة الطبقة الوسطى المصرية ومن همومها ٠٠ هذه الرغبة الموجهة التى دفعته الى احياء التقاليد البلزاكية العظيمة ــ كان طاهر متيما بديكنز العظيم وهو قريب من بلزاك ــ فى معايشة الموضوعات التى يرغب فى الكتابة عنها ، للتعرف على شـتى أبعادها وسبر كل أغوارها ٠ كما فعل عندما رغب فى كتـابة أقصوصـته (بيت الطاعة) فذهب الى المحكمة الشرعية عده أيام متوالية ليتمكن من تصويرها فى عمـله الفنى ذاك ٠ مع أننا لمسنا كل هذا فاننا لا نسـتطيع أن نتجاهل ذلك الوشاح الرومانسى الذى يزمل أغلب هذه الموضوعات والذى يمكننا أن نلمس

أطيـافه بوضـوح فى تلك الاستطرادات الرومانسـية المتجاوبة مع سـحر الطبيعـة وحلاوتها ٠ وفى تلك النبرة المتعالية التى يعرج بها على الكثير من مواطن الداء فى جسم طبقته ٠ وفى ذلك الاشمئزاز الواضح من أوضـاع الرعاع وتصرفاتهم والنفور من تجمعهم كالطفح فوق وجه المدينة ٠٠ فى كل هـذه الجزئيات نتلمس آثار ذلك الوشاح الرومانسى ، وأيضا نتلمسها بوضوح فى طريقة اختياره للزوايا التى يتناول منهـا جزئيات الأقصوصـة ٠ ففى (سخرية النـاى) يتناول الموت من زاوية رومانسية بحته ٠ ليس فقط بتصويره قادما على نغمات الناى الحزين مسربلا بأضواء القمر ولكن أيضا بتلك المزاوجه التى عقدها بين حياة عم وهدان ، وحياة ذلم الفتى العائد من باريس و (فى قرار الهاوية) تنضح الرؤية الزاعقة بالميلو دراما ، برغم السرد الواقعى ، بكـثير من الشجن الرومانسى بينما يتشح الضياع الاجتماعى فى (الوطواط) برداء فاجع تضفيه عليه تلك النهاية الحادة الدامية التى تنتهى بها حياة بطلة القصة ٠٠ تماما كـما فى (منزل للايجار) وكما فى (بيت الطاعة) حيث تكتسب القصة وشاحها الرومانسى من تلك السخرية المريرة الهازئة بكل الأسوار والضغوط ٠ أما (الانفجار) وهى تشيكوفيه ممصره فاننا لانجد الرومانسية فى زاوية الرؤيه فيها ، ولكن فى أسلوب بناء هذه القصـة وطريقة معالجتـه لموضوعها ٠

ولم يخفت صوت هذا الاتجـاه الرومانسى فى المجموعتين التاليتين ، وخاصة فى مجموعته الثانية (يحكى أن) ولكنه ظـل مطلا برأسه بنفس الدرجة وبنفس الاسلوب أيضا ٠٠ ذلك لأننا لا نستطيع القول بأن (يحكى أن) تعد مرحلة تالية للمجموعة الاولى (سخرية الناى) لسببين أساسيين ، أولهما أن السنوات الأربع الفاصلة بين صدور المجموعة الاولى فى عام ١٩٢٦ والثانية فى عام ١٩٣٠ ليست بالفترة الطويلة التى يمكن فيها لكاتب أن يغير أسلوبه وأن يتفوق على نفسه ، خاصة والمناخ الثقافى الذى يعيش فيه على هذه الحـالة التى رأيناه

عليها • وثانيهما أن عددا كبيرا من أقاصيص المجموعة الثانية قد كتب ، ونشر أيضا ، قبل كتابه ونشر بعض أقاصيص المجموعة الاولى• اذ نشرت (الزائر الصامت) (٢٥) و (يحكى أن) (٢٦) و (الجنية البيضاء) (٢٧) التى ظهرت فى المجموعة بعنوان (الكهله المزهوه) • قبل تنشر المجموعة الاولى ، بل حتى قبل أن تنشر – وربما تكتب – بعض قصصها مثل (مفيستوفوليس)(٢٨) و (سخرية الناى)(٢٩) وكذلك لا نستطيع أن نقول بأن أقاصيص (النقاب الطائر) الاربعة – برغم طولها النسبى – تمثل مرحلة جديدة فى أدب هذا الكاتب• وان كانت أقاصيصها قليلة العثرات وتميل الى النضج • لأن هذه الاقاصيص قد جاءت بعد فترة انقطاع عن الكتابة بلغت عدة سنوات قليلة • فقد ظهرت هذه المجموعة فى بداية عام ١٩٤٠ ، لان النسخة التى اعتمدت عليها ، وهى لدار الكتب ، تحمل اهداء من طاهر لاشين الى دار الكتب الملكية مؤرخ فى ٥/٥/١٩٤٠ • ومقدمة حسين فوزى لها مؤرخة هى الاخرى فى ٩/٤/١٩٤٠ ، ولهذا فالقصص مكتوبة ولا شك قبل بداية عام ١٩٤٠ أى فى أواخر الثلاثينيات • وبعد أن انقطع طاهر لاشين عن الكتابة لفترة طويلة ، يحدثنا عنها حسين فوزى فى مقدمة (النقاب الطائر) عندما يقول « أما كيف عاد طاهر لاشين الى الكتابة – ونرجو أن تكون عودته اليوم لا تردد فيها ولا تبلبل – فهذه حكاية أخرى يتمثل فيها أثر التشجيع مهما كان ضئيلا • اطلع هذا القصصى الذى نسى نفسه ونسيه الناس ، على رسالة أدبية صدرت منذ عام(٣٠) قدم لها صاحبها ببحث عن القصة العربية الحديثة • وقد أشار فيها الى طاهر لاشين اشارة طيبة • لا يمكن أن يعرف أثرها فى هذا الاخير ، الا من لاحظ كيف تكفى قطرات من الماء أحيانا ، لتعيد الحياة الى نبات نكس رأسه ذبولا»(٣١). وهذا الانقطاع عن الكتابة الذى يؤكد أن طاهر لاشين كان برما بالكتابة شاعرا بأنه ينفخ فى قربة مثقوبة ، يؤكد أولا الطبيعة الفدائية لأبناء المدرسة الحديثة الذين كانوا يبنون على شبه فراغ • ويؤكد ثانيا أن فترة الانقطاع عن الكتاب تلك لم تكن فترة درس واستعداد لمرحلة جديدة ، ولكنها كانت فترة انصراف عن الميدان الادبى كليه • وهذا هو السبب فى أننا نجد أن أقاصيص (النقاب الطائر) استمرار لأقاصيص (يحكى أن) وليست ثورة عليها • برغم انقضاء سنوات عشر بين صدور المجموعتين • ولهذا فاننا نجد فى المجموعتين– (يحكى أن) و (النقاب الطائر) – استمرارا لنفس الصوت الرومانسى الذى تعرفنا على نبراته فى (سخرية الناى) • ونجد أيضا احتفاء بالطبيعة فى كل وجوهها • وتصويرها عبر حدقتين متيمتين بجمالها متريثتين عند الجوانب الرومانسية الخلابة من هذا الجمال • ونجد كذلك قدرا لا بأس به من التهويمات والعظات الاخلاقية الزاعقة • صحيح أن لون هذه العظات أصبح باهتا الى درجة التلاشى فى كثير من الاحيان • غير أننا لا نستطيع أن ندعى غيابها تماما • ففى (الزائر الصامت) و (يحكى أن) و (النقاب الطائر) و (مذكرات سيدنا نوح) نحس باحتفائه بالطبيعة فى شتى وجوهها • وجهها النيلى المنساب بهدوء تدور على أنغامه المنساب حكايات العشاق فى (يحكى أن) ووجهها الحزين الناضج بالجلالة والمهابة فى (الزائر الصامت) ووجهها البحرى الهادر بالأمواج والصخور والهواء المشبع باليود فى (النقاب الطائر) وغير ذلك من وجوهها المتعددة ، وان كان الاحتفاء بالطبيعة قد اكتسى فى (النقاب الطائر) خاصة برداء من النضج الفنى الذى يمنحه عشرات الايماءات والدلالات• فالحديث فى بداية القصة عن البحار الهائجة المائجة التى صادفت كريستوف كولمبوس فى رحلته العسيرة نحو المجهول المرتقب(٣٢) لم تكن لمجرد الاسترسال فى وصف البحر ولكنها كانت ايماءة حبية واشية بالاهوال والاحداث التى ستواجه – بعد قليل – بطل القصة •

أما الجانب الآخر المتمثل فى الانطلاق من الرؤية الرومانسية والوقوع فى اسار التهويمات الجانحة الى استخلاص العظات

والعبر الاخلاقية فاننا نعثر عليه فى (لون الخجل) و (النقاب الطائر) و (ماذا يقول الودع) و (القدر) و (الكهلة المزهوه) ٠٠ وان تشرب هنا بمزيد من الحس الواقعى ٠ ومن السخرية الرقيقة الحانية التى نجدها واضحة فى أعماله الواقعية التالية ٠ غير أننا قبل أن نترك هذا الجانب الرومانسى فى أقاصيصه ، والذى حاول خلال أن يكون الناى الجميل الصوت الساخر فى الوقت نفسه ، والذى استطاعت فيه « بهجة أدبه أن تغالب أشجان نفسه ، وكان اللحن الفرح عنده تصاحبه هارمونية واجمة ، عندما تكشف عن وجومها فانها تتغلب على ميلوديا السرور»(٣٣) فى أغلب الأقاصيص ٠٠ أقول ، علينا أن نترك هذا الجانب الرومانسى فى أقاصيصه أن نتساءل ٠٠ أى رومانسيه اعتنقتها هذه الاعمال ؟٠٠ والاجابه على هذا التساول ليست كامنه فقط فى طبيعه أعماله فى هذا الاتجاه ، ولكنها أيضا تضرب بجذورها فى خط تطور الكاتب نحو الاقصوصه الواقعيه وفى رغبته الواعية لقرع أبوابها ٠٠ عبر هذين الجانبين نعثر على طبيعة رومانسيته التى تنحت أبرز ملامحها من تسللها الى عالمه بصورة عفوية وهادئة ٠ فعلى مستوى الوعى نلمس رغبة طاهر لاشين فى التملص من الرومانسية ، وتوقه الى الواقعية ٠ لذلك يشوب رومانسيته دائما نوع من الواقعية ، الى الحد الذى يصعب معه أن نعثر عنده على قصة رومانسية خالصة٠ انها مجرد أطياف تلقى بظلالها الكثيفة أحيانا والباهتة أحيانا أخرى على بعض الاقاصيص ٠ أطياف من الرومانسية الثورية غالبا ، الراغبة فى تخطى مواضعات الواقع الجائرة وسلبياته٠ انها تلك الرومانسية الممهدة لميلاد الواقعية٠٠ فما هى يا ترى ملامح هذه الواقعية التى أنجبتها ؟ ٠

يقول حسين فوزى « لست أزعم بأن طاهر لاشين اقتصر على تصوير نوع خاص من حياتنا ، أو أنه يقصد الى هذا التصوير بعينه٠ وانما أشفقت أن يكون هذا الادب الواقعى ٠ مع اتجاهه دائما نحو الاغراق الكاريكاتورى ، قد صرف أعين النقاد عن ناحيته الانسانية ٠ فلم يروا فيه الا نوعا من الادب المحلى ، يأخذ من الحياة الشعبية بمظاهرها ٠ واذا كان هذا قد حدث فعلا فان طاهر لاشين يحمل قسطا من التبعية ، اذ ترك طبيعته تتغلب بكليتها على صياغته ٠ والصياغة أقل مميزات هذا المؤلف الموهوب ، الذى يكتب بسجيته، فينتقل دون مشقة بين العبث والجد ٠ وكأنه عم وهدان بطل (سخرية الناى) نظرة فلسفية مجسمة تستخف بما كان وتستخف بما سيكون» (٣٤) تؤكد كلمات حسين فوزى تلك حقيقتين أساسيتين ، أولهما أن طبيعة المرحلة التى ظهرت فيها أعمال طاهر لاشين كانت تزرى بالادب الواقعى ، وتعتبر تناول الحياة الشعبية عملا محليا يجافى الرحابة الانسانية وربما هذه النظرة هى التى دفعت طاهر لاشين الى الحرص الدائم على الاهتمام بمغزى التجربة الانسانية التى يقدمها وحرصه على ابراز هذا المغزى فى صورة وعظية ٠ وثانيهما وعى طاهر لاشين بهذه الحقيقة ورغبته ــ رغم ذلك وربما بسببه ــ فى تناول مشاكلنا وهمومنا المحلية ، وتلقائيته فى هذا التناول ــ تلك التلقائية التى انعكست على أسلوبه وصياغته التى سوف نتحدث عنها فيما بعد ــ ووعيه بطبيعة الادب الواقعى فى تلك الفترة ، التى كانت ترى أن الواقعيه ليست فى الرؤية بقدر ماهى فى الموضوع٠ وظل هذا الفهم الخاطىء للواقعيه سائدا فى ميدان الاقصوصة الى عهد قريب ٠ اذ اعتقد الكثيرون أن الواقعية كامنة فى تناول قطاعات وقضايا من الحياة الشعبية مهما كانت طريقة هذا التناول ، بينما الواقعية فى جوهرها بعيدة عن ذلك كل البعد ٠ لأنها وجهة نظر قبل أن تكون موضوعا ٠ وطريقة تناول الاحداث ورؤيتها قبل أن تكون طريقة فى الاختيار والاهتمام بطبقة دون غيرها ٠ وفى نطاق هذا الفهم الصحيح للواقعية سنبحث عن ملامحها فى أعمال طاهر لاشين ٠٠ لأننا لو اتبعنا الفهم الاول الخاطىء لها سنجد أن كل أعمال طاهر لاشين بمقاسه أعمال واقعية الى أقصى حد ٠٠ فأين ياترى سنعثر على بذور هذا الفهم المتقدم الناضج للادب الواقعى ؟٠

ذكرنا من قبل أن (حديث القرية) تعد أبرز

أقاصيص المرحلة الواقعية عند طاهر لاشين • وعلينا هنا أن نتعرف على ملامح هذه المرحلة وعلى موقع هذه الاقصوصة فيها • ومن البداية دعنا نقول انه ليس باستطاعة الباحث أن يضع خطا فاصلا بين الأقاصيص الرومانسية والأقاصيص الواقعية فى انتاج لاشين • ذلك لأن كل من المرحلتين متداخلة فى الاخرى • بل باستطاعتنا العثور على تزاوج الاتجاهين فى أكثر من أقصوصة واحدة • بل وفى أغلب الأقاصيص•• أحيانا يغلب الاتجاه الرومانسى، بينما تكون الغلبة أحيانا أخرى للاتجاه الواقعى • لذلك فليس باستطاعتنا ـ اذا استثنينا (حديث القرية) ـ أن نعثر فى أعماله على أقصوصة واقعية رؤية وأسلوبا •• كل ما نستطيع العثور عليه ، أقاصيص يغلب عليها الاتجاه الواقعى مثل (مفيستوفوليس) و (منطقة الصمت) و (جولة خاسرة) و (الشبح المائل فى المرآة) و (الفخ) و (الحب يلهو) و (تحت عجلة الحياة) •• وكذلك بعض اللوحات الساخرة مثل (ألو) و (الشاويش بغدادى) و (الشيخ محمد اليمانى) و (أحرج ساعة فى حياتى المدرسية) •• فى هذه الأقاصيص واللوحات نعثر على أطياف واقعية تبلغ فى بعض الاحيان درجة كبيرة من العمق والشفافية •• كما فى (الحب يلهو) تلك القصة الناضجة المليئة باللمحات النفاذة الذكية •• فبطل هذه القصة مثلا يتحدث «عن العمال وارهاق أصحاب الاعمال لهم ، وضآلة مرتباتهم ، وعدم الاعتراف بكتلهم اعترافا جديا يركن اليه ـ كل هذه عناصر تجعل جمهرتهم على ما هم عليه من ضجر وحمق وفساد اخلاق»(٣٥) ففى تلك اللمحة السريعة الذكية نحس ببصيرة واقعية نفاذة • ترى أن الطبائع والاخلاق ليست سوى انعكاس للظروف التى يعيشها الانسان وصدى لها •• وهذه ليست سوى واحدة من ايماءات عديدة نعثر عليها فى عدد من أقاصيصه الجيدة مثل (تحت عجلة الحياة) و (مفيستوفوليس) وغيرها •• ولكن هذه اللمحات الذكية والاطياف الواقعية لا تبلغ ذروتها من ناحيتى الرؤية والاسلوب الا فى (حديث القرية) •

ففى هذه القصة نعثر على أنضج بلورة لهذا الاتجاه الفنى عنده •• ولنتعرف اولا على خطوط القصة ، حتى نتمكن من تلمس الابعاد الناضجة للرؤية والبناء فيها • فالقصة تروى على لسان شخص من المدينة دعاه احد أصدقائه الى زيارة قريته لقضاء يوم الجمعة فى احضان الريف • ومن الوهلة الاولى يبهره جمال الريف ، غير أنه ما يلبث أن يكتشف خلف هذه الطبيعة الجميلة ، عالما متكاملا من القبح والشقاء فى حياة الفلاحين ، وعملهم اليدوى الشاق تحت قيظ الشمس •• ويبدأ يبث ألمه لهذا الواقع التعس لصديقه ، الذى لا يعيره سمعا ، بل يسفه آلامه ، ويبرهن له على أن هذه الحياة حياة لهم • وفى المساء يجتمع ببعض الفلاحين ويحاول ان يغرس فى أعماقهم ضرورة العمل على تجاوز هذا الشقاء بالاصرار والارادة • غير أن فقيههم ومأذون قريتهم يستكبر منه هذا الامر • ويبدأ فى دحض هذه الفكرة عن طريق روايته لمأساة ابن قريتهم عبد السميع • الذى كان يعمل اسلافيا بالقرية ، فأغراه معاون الادارة بالعمل فى المركز حاجبا له • فتبدلت حاله من صورة الى أخرى •• لبس الجاكتة والطربوش ، وعاش فى نعيم جديد لم يكن هو المقصود به فى الواقع ، ولكنها زوجته الجميلة التى راقت لمعاون الادارة ، فأغرى زوجها بالانتقال بها الى البندر حتى يتم له ما أراد • وهناك تمكن المعاون بنفوذه من خلق خلوات كثيرة استمتع فيها بزوجة عبد السميع الشهية الجميلة • بل وتماديا فى هذه الخلوات بالصورة التى أقلقت عبد السميع كثيرا وسلطت عليه جحافل الشك الملحاحة•• فلما طلب منه معاون الادارة ذات ليلة أن يذهب برسالة الى القرية ، وأن يعود بالرد فى الصباح ، هجمت عليه الوساوس الشاكة فى الطريق • وأرجعته ومعه قضيب من الحديد الى منزله فوجده مظلما • فلما فتح الابواب بحذر ، وجد زوجته فى حضن سيده ، فأهوى على رأسيهما بالقضيب حتى فتتهما تماما • وأوقد النار بجوار سريرهما وظل يدخن ويشرب الشاى

طول الليل ، فلما طلع الصبح توجه الى المركز فباح بكل ما جرى وسلم نفسه ٠

ولقد واصل الشيخ رواية هذه القصة بطريقة تمثيلية بارعة ٠ وهو يدس بين طياتها من لحظة لأخرى آيات من القرآن بعد أن يعتصرها ويريق روحانيتها التى جنت على عبد السميع ، لأنها هى التى وسوست له بالجرى وراء نعم المدينة الزائلة دون أن يدرك أن هذا هلاكه وأن الدنيا عبادة لا ارادة ٠ ثم قام بدعوى أن العمدة وكثيرا من الأعيان فى انتظاره ٠ فأقبل عليه الفلاحون يقبلون يده ، وهم يحمدون الله على نعمة الستر ٠ ولما آثر الرواى وصديقه البقاء ، تركوا لهما المصباح وقنعوا بأن يتبعوا فقيههم فى الظلام ٠٠ هذا هو الهيكل العام للأقصوصة ، وهى الى جانب هذا مليئة بعشرات الجزئيات الدالة ٠ جزئيات تحلق بالكثير من أحداثها الى آفاق رمزية رحبة ٠ وتوحى بقدر هائل من المعانى، اذ استحالت الكلمات فى هذه الأقصوصة الى أوعية مكتظة بعشرات المعانى والرؤى ٠٠ الى رموز قادرة على النفاذ الى وجدان القارىء وأعماقه ٠

لذلك فاننا نعثر فى هذه القصة على بلورة ناضجة لأرقى ما وصلت اليه الأقصوصة الواقعية فى هذه المرحلة من ناحيتى الرؤية والتعبير ٠ فكاتبنا لايرى مأساة القرية المتردية فى الجهالة والمطلسمة بالخرافات ، بطريقة خطابية زاعقة مليئة بالتعميمات ٠ ولكنه يراها من خلال عين جديدة تماما ، فاهمة لجوهر المأساة التى تعيشها القرية ، عاطفة عليها وغاضبة منها فى آن ٠ لذلك فاننا لا نلمس فى هذه الاقصوصة أبدا ذلك الاستعلاء على الرعاع وحثالات المجتمع الذى تنطق به (تحت عجلة الحياة) و (منزل للايجار) و (جولة خاسرة) وغيرها ٠٠ ولكننا نحس بحبه الغامر للفلاحين واشفاقة عليهم ٠ وبتصويره النقدى المساس لواقعهم ٠٠ ذلك التصوير الذى استحالت فيه الجزئيات المتناهية الصغر الى رموز شفافة موحية ، فلم يعد المصباح مجرد مصباح ، ولا القمر مجرد قمر ، ولا الناى محض صوت أسيان حزين ٠ ولكن فاضت هذه الأشياء الصغيرة بدلالات عديدة دون أن تتحول الى أشباح أو تجريدات ٠ ودون أن تفقد أبدا واقعيتها ، أو وفودها المبرر الى ساحة الأقصوصة ٠ من هنا نحس بأن الصور ودلالاتها قد أصبحا شيئا واحدا ٠ التحم الشكل بالمعنى والتعبير بالرؤية ٠ فوظفت كافة الأدوات والجزئيات فى العمل الفنى توظيفا كاملا ينأى بها عن الابتذال والسطحية والتجريد فى آن ٠ بل اننا نجد أن منهجه فى خلق منطلقات تمهيدية لقص الأقصوصة قد وصل هنا الى درجة عالية من النضج ٠ اندغم معها هذا المنطلق التبريرى فى صلب القصة وأصبح جزءا من بنائها الفنى ٠ فرواية قصة الدعوة الى زيادة الريف لم تعد مجرد مقدمة تمر بيديه لحكاية القصة - لا لزوم لها كما فى (النقاب الطائر) مثلا - بل هذه الرؤية النقدية التى تعتنقها القصة ٠

كما نلاحظ أيضا ميلاد نوع من السخرية فى هذه المرحلة من تطوره الفنى ٠ ليست تلك السخرية المتعالية التى تحقر الانسان أو تحتقر عالمه ٠ ولكنها تلك السخرية التشيكوفية الشفافة التى تنتقد - بعين مشفقة وفاهمة - مافى هذا العالم من مثالب ٠ هذه السخرية التى دفعته ، مواءمه مع محتواها الى تقديم عدد من اللوحات الخفيفة العامرة بالفهم الغنية بالدلالات مثل (جولة خاسرة) أو (الشاويش بغدادى) التى نلمس فيها ظلالا موباسانية واضحة ٠ حيث يتجاوز المنظر الكاريكاتورى حدود السخرية المضحكة ، الى آفاق السخرية الناقدة التى تعرى الأشخاص وتفضح مكنونات الأحداث ٠٠ هى سخرية لا تقوم الكلمة خلالها بدور اللعب على حافة الألفاظ وجرسها، كما نجد فى روايته (حواء بلا آدم) ولكن بدون المكون للصورة ، والراسم لملامح التناقض فيها، فتتم التعرية الفاضحة للمواقف والشخصيات الانسانية من خلال هذا الاسلوب الناضج الذى يرتفع بهذه الصور الساخرة أحيانا الى مستوى الأقصوصة المتماسكة ٠

من هنا ندلف الى طبيعة اللغة عند كاتبنا والى دورها • فليست اللغة التى قدمها طاهر لاشين شيئا عاديا • قد تلوح لنا بسيطة وعادية اذا ما نظرنا اليها بمقياس هذه الايام• ولكنها ستكتسب وجهها غير العادى اذا ما صوبنا اليها النظر داخل الاطار الذى ولدت فيه • حيث ساد أسلوب الجاحظ وأبن المقفع وتوفيق البكرى وحفنى ناصف • وحيث بلغ ذروة تحرره وتقدمه على أيدى المويلحى ومصطفى لطفى المنفلوطى وعلى يوسف وقاسم أمين • اذا نظرنا الى لغة طاهر لاشين وسط هذا الاطار سنعثر حتما على وجهها غير العادى• الا أننا نحبَّ هنا أن نؤكد أننا لا ندعى أن هذا الاسلوب اللغوى الجديد قد ولد فجأة • لأنه كان حلقة من سلسلة من المحاولات الطويلة للخروج بالنثر العربى من أقبية الفهم الآسن للبلاغة الى هواء الفهم الجديد لوظيفة اللغة ودورها • ومن البداية نلاحظ أن الانجازات الحقيقية لهذه المحاولة قد تحققت عبر الاعمال الفنية دون سواها • فلم تنج المحاولات المتكررة للنهوض بالنثر العربى – اذا ما استثنينا محاولة النديم الفذة ذات الطعم الخاص – من اسار الفهم الشكلى للبلاغة اللغوية والمكتظ بالمحسنات البديعية والترادفات اللفظية • لم تفلت من هذا غير المحاولات التى تمت عبر الاعمال الفنية كما نلاحظ فى أعمال محمود طاهر حقى وحافظ ابراهيم وكتابات محمد حسين هيكل الفنية لا الفكرية وأعمال محمد تيمور وعيسى عبيد وشحاته عبيد وغيرهم • فى هذه الكتابات الفنية نلمس محاولة جادة تستهدف الخروج بالنثر العربى من تلك الأقبية الآسنة التى كاد يختنق فى سراديبها •

وقد جاء طاهر لاشين فسار بهذه المحاولة خطوات واسعة الى الامام •• ليس فقط فى محاولته تجنب المترادفات والمحسنات البلاغية المتعددة ، ولكن أيضا فى فهمه لطبيعة اللغة كأداة تعبيرية وايحائية معا • وفى محاولته لتطعيم – ليس الحوار فقط فهو فى كثير من الاحيان عامى ، وهذه محاولة لها جذورها فى أعمال سابقيه ولكن أيضا – السرد بكلمات عامية كثيرة • تكون فى أغلب الاحيان من الكلمات ذات الظلال الثرية والايماءات السخية • والتى يصعب الحصول على مقابل فصيح لها يستطيع أن يؤدى نفس المعنى ويترك نفس الظلال • الا أننا مع كل هذا نجد أنه لم يتخلص تماما من بصمات الاسلوب القديم• فيحافظ بتزمت واضح على فصاحة السرد الى الحد الذى يضطر معه الى استعمال الكثير من الكلمات المهجورة – بعرف أيامنا هذه – مثل وجار الرجل بدلا من منزله وآدت بدلا من أجهدت والقاوون بدلا من الطرطور والعراجين بدلا من الازقة ونضا ملابسه بدلا من خلعها وأتلع القطارات جيدا بدلا من أطولها •• وغير هذه الامثلة عشرات فى أقاصيصه • بالاضافة الى ذلك فاننا نعثر على ميل دائم الى استخدام التعبيرات القرآنية أو النسج على منوالها • كقوله « الانصاب ينصبون والازلام يزلمون ، وكل رجس من عمل الشيطان يرتكبون»(٣٦) أو قوله « وهم فى نهار كالليل يعمهون»(٣٧) وغيرها كثير • كما نجد أيضا وخاصة فى الأقاصيص الاولى استخدام الكثير من المحسنات اللفظية مثل قوله « القلل الانيقة والاباريق الرشيقة ، والأزيار الضخمة والبلاليص الفخمة – بين بيضاء بلاطلاء ومنقوشة باعتناء • حمراء ذات بهاء ، وصفراء فى زهاء ورقطاء (فنطزيه) الرواء •» (٣٨) ولقد اخترت لك هذه الجملة بالذات لترى أى تناقض كان يعيش فيه كاتب هذا العصر وأى قلق •• فهو يستخدم كلمات عامية فى السرد نفسه ولكنه ما يلبث أن ينظمها فى عقد من السجعات والمحسنات اللفظية • غير أننا برغم كل هذا لا نستطيع أن ننكر على كاتبنا ليونة أسلوبه اللغوى ولاسلاسة سرده القصصى ولاقدرته على أن يجتاز بنجاح هذه الصعوبات اللغوية المتعددة •

بقيت بعد هذا الاضافات التى حققها طاهر لاشين للأقصوصة المصرية •• وبرغم أننا لسنا قدرا كبيرا من هذه الاضافات على طول دراستنا فاننا سنورد تلخيصا لبعضها أو أهمها • ومن البداية فاننا لسنا بحاجة الى

تكرار الحديث عن الآفاق المتعددة التى اقتحمها طاهر لاشين بأقاصيصه ، وعن تقديمه لاول مرة فى الادب العربى ، تعبيرا فنيا عن الطبقة الوسطى المصرية وعن همومها وروآها .. لذلك فلن نتحدث هنا عن كل هذه الاضافات بل سنركز الحديث على الاضافات الفنية وحدها . وقد تناولنا منها اللغة منذ قليل ، وتحدثنا عن بحث طاهر لاشين عن اللغة الملائمة للعمل القصصى ومساهمته فى بلورة ملامحها .. أما أهم الاضافات الفنيه التى قدمها طاهر لاشين مع زملائه ابناء المدرسه الحديثه لفن الاقصوصه فانها تتعلق بالبقاء الفنى للاقصوصه. واول هذه الاضافات هى تخليص القصه من التشتت واخراجها نهائيا من دائرة الخواطر والوقوف بها بعيدا عن مفهوم الحكايه .. فقد كانت الاقصوصه المصريه الوليده تعانى اشد ماتعانى من داء التشتت ذاك .. هذا الداء الذى لم تسلم منه اقاصيص طاهر لاشين الاولى .. حيث كانت الاقصوصه تفتقد الخط الرئيسى الذى يجمع كل جزئياتها او المحور الواحد الذى تدور حول كل هذه الجزئيات ففى (سخريه الناى) مثلا لانجد بناء محكما للاقصوصه فثمة أكثر من خط واحد وعلى التحديد خطان يستأثران باهتمام الكاتب دون أن يكون هناك سوى رابط علاقى بينهما . يروده ولع الكاتب بالنهنهة الرومانسية الى الحد الذى يمكن معه أن نقول أنها - القصة - ليست أكثر من مجموعة من الخواطر الرقيقة المتناثرة التى يجمعها صوت الناى وسحر ضوء القمر .. ونفس العيب نعثر عليه فى (منزل للايجار) التى تبدأ بمقدمة طويلة لقصة عادية للغاية .. فضلا عن أن بالقصة ثلاثة خطوط أو محاور رئيسية .. قصة عم سرور ، وقصة عباس ناجى الباحث عن المنزل ، وقصة شكرى بك ومنزله ومصرعه .. غير أن طاهر مالبث أن تخلص من هذا العيب الجوهرى ، ليقدم بذلك واحدة من أهم الاضافات الى حقل الاقصوصة ، ألا وهى المساهمة فى بلورة ملامح البناء المتين للاقصوصة المصرية . وخلق الخط الاساسى أو المحور الرئيسى الذى تدور حوله كل التفاصيل وتخلق من أجل توضيحه وتعميقه كل الجزئيات .. وعندما تحقق هذا تحققت معه فى نفس اللحظة الاضافة الثانية والهامة .

تلك الاضافة التى اعتبرها أهم ما قدمته المدرسة الحديثة للاقصوصة المصرية .. وأعنى بها تمكن هذه المدرسة عامة وطاهر لاشين بصفة خاصة من اعلاء شأن كل من التصوير والتجسيد فى القصة ، والاقلال ما أمكن من جانب السرد فيها .. فالسرد فى القصة مثل النظم فى الشعر - لانه يحول القصة الى حكاية تافهة لاقيمة لها . بينما يتمكن التجسيد والتصوير بقدرتهما الفائقة على تجسيم الحدث أو الشخصية وضخ دماء الحياة فيهما ، بأن يخلق فى ذهن التلقى، ليس أثرا عقليا فحسب ولكن - وهذا هو الاهم - أثرا انفعاليا قويا . انه يحول الحكاية فى السرد الى صورة حية قادرة على أن تهب التلقى عشرات الرؤى والدلالات .. الى قطعة من جسم الحياة النابض يراها كل قارىء من زاويته الخاص وعلى قدر فهمه الذاتى ، ويأخذ منها مايروقه .

.وقد استخدم طاهر لاشين ليحقق هذا التجسيد العديد من الادوات الفنيه الناضجه والتى لم تسمع الاقصوصه المصريه عن بعضها من قبل .. فقد كتب القصة فى صوره رسالة ، وكتب القصة المروية بضمير المتكلم والمروية بضمير الغائب فى آن .. استخدم الراوى تارة وقدم الاحداث وحدها دونما مقدم أو راوى تارة أخرى . استخدم أسلوب المذكرات ، بل وكتب قصة كاملة به .. عثر على بذرة المنولوج الداخلى ولكنه أهملها فلم يظهر لها فى أى من أقاصيصه ولو مجرد برعم صغير . كما قدم الصورة الكاريكاتوريه واللوحة الوصفية الساخرة وخاصة فى تلك اللوحات التى لم ينشرها فى أى من مجموعاته الثلاث والتى ظهر بعضها فى (الفجر) . كما تمكن طاهر لاشين بالاضافة الى كل هذا أو بسببه ، من أن يوسع أفق الاقصوصة المصرية من الناحية الفنية . ليس بمعنى تقديمه لعدد من الاضافات لهذا الفن العالمى على صعيد الشكل ، ولكن بمعنى أنه تمكن من مزج الكثير من انجازات هذا الشكل الفنى بروح الارض

المصرية التي ما كانت لتستسيغها لو لم تقدم لها بواسطة هذا القلم الشفيق الحنـون • واختيار أكثر أدواته الفنية تلاؤما مع طبيعة الموضوع المصرى • وهذا هو السر فى قدرته الهائلة على اكتساب القراء لهذا الشكل الفنى الوليد • فقد نفدت النسخ الخمسمائة لمجموعته الاولى (سخرية الناى) عقب صدورها بفترة قصيرة • وهذا رقم لايمكن الاستهانة به فى توزيع مجمـوعة من الاقاصيص فى تلك المرحلة •

من كل هذا نرى أن طاهر لاشين كان من أبرز كتاب عصره تعبيرا بالاقصوصة عن هموم هذا العصر • وسيرا بها فى طريقهـا نحو الهدف الذى تمناه لها عيسى عبيـد وهى أن تصبح أقصوصة مصرية وعصرية فى الوقت نفسه • فقد قطع طاهر بأعمـاله الفنية تلك رحلة طويلة وخصبة • تمكنت من تمهيـد الارض لمن جاءوا بعده ، بل لانغالى ان قلنـا بأنها ساهمت فى انجابهم •

الهوامش

(١) راجع مقدمة يحيى حقى للطبعة الاخيرة من (سخرية الناى) التى صدرت ضمن (المكتبة العربية) الدار القومية والنشر ، ١٩٦٤ •

(٢) يحيى حقى • (فجر القصة المصرية) دار القلم ، ١٩٦٠ ص ٨٤ ، ٨٥

(٣) أحمد خيرى سعيد فى أهدائه رواية (الدسائس الدماء) والتى يقول فى اهدائها « الى أصدقائى أدباء المدرسة الحديثة أهدى هذا العمل الجديد فى القصص التاريخى ، لانهم أضـافوا الى الادب العربى (فن القصة) » (ص ١١ والرواية صدرت عن مطبعة الهلال عام ١٩٣٥

(٤) من مقدمة يحيى حقى للطبعة الاخيرة من (سخرية الناى) ص ج

(٥) نشرت كل هذه الاقاصيص فى (الفجر) فى اعدادها ١٧/٤/٢٥ ، ٢٥/٨/٥ ، ٢٥/١٠/٤ ، ٢٥/١٢/٢٨ حسب الترتيب •

(٦) نشرت فى (الفجر) فى عددها الصادر فى ١٩٢٥/١١/٢٧

(٧) نشرت فى (الفجر) فى عددها الصادر فى ١٩٢٥/١/٢٠

(٨) نشرت فى (الفجر) فى عددها الصادر فى ١٩٢٥/٣/٢٠

(٩) نشرت فى (الفجر) فى عددها الصادر فى ١٩٢٥/٣/٦

(١٠) نشرت فى (الفجر) فى عددها الصادر فى ١٩٢٥/٤/١٠

(١١) نشرت فى (الفجر) فىعددها الصادر فى ٢٥/١٢/١٣

(١٢) شرت فى (الفجر)فى عددها الصادر فى١٩٢٥/٧/١٩

(١٣) يقول الدكتور حسين فوزى عن المدرسة الحديثة « كنا أبناء جى دى موسان وبلزاك وديستويفسكى وتورجنيف وتشـيكوف وتولستوى • ربما حقت علينا كلمات واحد من الروس العظام وأظنه ديستويفسكى حين قال كلنـا خرجنا من معطف جوجول • هـذه حقيقة أحب أن أذكرهـا • لم تخرج من ثوب (زينب) ولا من (حديث عيسى بن هشام) وانما من ترجمـات محمـد السـباعى والمنفلوطى وأحمد حسن الزيات وانطون الجميل والمازنى • ومن الاصول التى ترجم عنها أولئك وغيرها » راجع الاهرام فى ٦٥/٤/٣٠

(١٤) من مقدمة يحيى حقى للطبعة الاخيرة من (سخريه الناى) ص ا •

(١٥) ، (١٦) راجع مقدمة يحيى حقى للطبعة الاخيرة من (سخرية الناى) ص ج ، ص د ، هـ •

(١٧) نشرت فى (الفجر) فى عددها الصادر فى ١٩٢٥/٢/٣

(١٨) نشرت فى (الفجر) فى عددها الصادر فى ١٩٢٥/٢/٢٤

(١٩) نشرت فى (الفجر) فى عددها الصادر فى ١٩٢٥/٣/٢٠

(٢٠) نشرت فى (الفجر) فى عددها الصادر فى ١٩٢٥/٤/٢٤

(٢١) نشرت فى(الفجر)فى عددها الصادر فى ١٩٢٥/١٠/١١

(٢٢) نشرت (الفجر) فى عددها الصادر فى ١٩٢٥/٢/١٠

(٢٣) نشرت فى(الفجر)فى عددها الصادر فى ١٩٢٥/٢/١٠

(٢٤) نشرت فى (الفجر) فى عددها الصادر فى ١٩٢٥/٤/١٧

(٢٥) نشرتفى(الفجر) فى عددها الصادر فى ١٩٢٥/٥/٢٢

(٢٦) نشرت فى(الفجر) فى عددها الصادر فى ١٩٢٥/١١/٧

(٢٧) نشرتفى(الفجر) فى عددها الصادر فى ١٩٢٥/٧/١٩

(٢٨) نشرتفى(الفجر) فى عددها الصادر فى ١٩٢٥/٨/٣٠

(٢٩) نشرت فى(الفجر) فى عددها الصادر فى ١٩٢٦/١/٢٤

(٣٠) لعله يقصد كتاب اسماعيل أدهم عن (توفيق الحكيم) •

(٣١) من مقدمة حسين فوزى لمجموعة (النقاب الطائر) والتى صدرت عام ١٩٤٠ ص ١٣ ، ١٤

(٣٢) راجع (النقاب الطائر) ص ٢٠

(٣٣) من مقدمة حسين فوزى لمجموعة (النقاب الطائر) ص ١٣

(٣٤) من مقدمة حسين فوزى لمجموعة (النقاب الطائر) ص ١٠ ، ١١

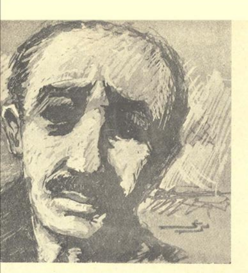
(٣٥) راجع (النقاب الطائر) ص ٩١

(٣٦) (يحكى أن) الطبعة الاخيرة التى صـدرت فى (المكتبة العربية) ، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤ ، ١٧٣ •

(٣٧) (النقاب الطائر) ص ٢٠

(٣٨) (سخرية الناى) الطبعة الاخيرة ، ص ١١

(*) تطور الرواية المصرية الحـديثة ــ الدكتـور عبد المحسن طه بدر ، دار المعارف ، القاهرة



الملهى القديم

إبراهيم أصلان

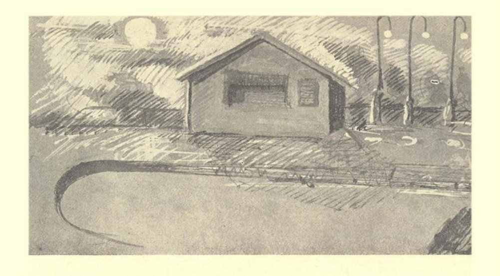
فى النصف الأخير من الليل ، وقف رجل ضئيل الحجم يرتدى معطفا أسـود على حافة الشاطىء ، وألقى بنظرة شـاملة على ميدان « الكيت كات » ٠

كان الميدان خاليا ، تحـده من كل جانب أعمدة رفيعة عاليـة ذات نون فضى تتدلى من نهاياتها المنحنية مصابيح صغيرة ينداح منها ضـوء أزرق فاتح فوق أسفلت الشـوارع المتقاطعة ٠ فى منتصف الميدان كان ثمة محطة مستديرة عليها كشك خشبى مفتوح ٠ داخل الميدان وخارجه انتصب عدد كبير من الأعمدة الخرسانية الضخمة،وبدت أسلاك الترولى باس التى تتشابك فيها ، ملتمعة هى الأخرى ٠

تقدم الرجل الضئيل الحجم داخل الميدان ٠ صعد طوار المحطة المسـتديرة ، واقترب من الكشك الخشبى فى خطوات قصيرة متمهلة ٠ وضع البائع كتـابا قديما على قاعدة فتحـة الكشك المربعة ، وعدل من وضع نظارته فوق أنفه ٠ كان الرجل يقف أمامه ورأسه مائل على أحد كتفيه ٠ قال فى صوت خافت :

ـ عندك دخان ؟

هز البائع رأسه ٠



— ماركة معدن ممتاز ؟

— عندى ·

— اعطنى علبة دخان ، ماركة معدن ممتاز ·

أعطاه البائع العلبة ، وتطلع عبر الميدان · تحرك عسكرى الداورية من تحت البوابة العالية التى تبقت من ملهى « الكيت كات » · اتجه الى محطة البنزين الموجودة على ناصية شارع « السلام » ، وأسند ظهره على أحد جدرانها · وقف الرجل أمام فتحة الكشك يفض علبة السجائر · التفت خلفه وجلس على أحد صناديق الكازوزة الفارغة · نظر البائع اليه · كان وجهه ضامرا ورقبته مختفية وراء ياقة معطفه الأسود وشعره فى لون الملح · كما كان فمه خاليا من الأسنان ويده اليمنى ترتعش بعود الكبريت · ثبتها باليسرى وأشعل سيجارته · قال :

— كم الساعة الآن ؟ وجذب نفسا من السيجارة :هل أصبح الوقت متأخرا جدا ؟

أزاح البائع كم الفانلة الصوفية التى كان يرتديها تحت جلبابه · قال :

— يبدو أنها متوقفة ·

— هل هى متوقفة ؟

— متوقفة ·

ومضت فترة صمت ·

— ما هذا الكتاب ؟

قال البائع وضوء الكلوب ينعكس على اطار نظارته المعدنى :

— أبدا · كتاب قديم ·

— تحب الكتب القديمة ؟

— أى كتب تقصد ؟

— أنا عندى كتاب · كتاب قديم جدا ·

— عال ·

— هل تجلس هنا كل يوم فى الليل ؟

— نعم ·

— لم أكن أعرف·وفى النهار تجلس أيضا ؟

— لا · فى النهار يجلس ابنى ·

— آه · اننى أحضر هنا ، كل يوم فى الليل ·

— أعرف ·

تطلع اليه الرجل · ألقى بسيجارته ، ثم قال وهو يشير الى الشاطىء :

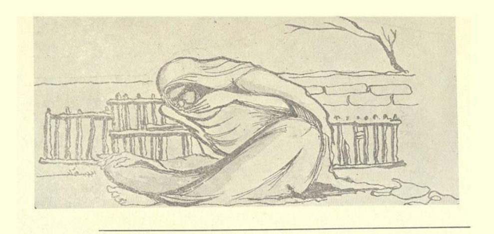
— هناك على الشاطىء يوجد أحد · « هز البائع رأسه » · امرأة · امرأة عجوز ·

أشعل البائع سيجارة :

— نعم ·

قال الرجل وهو يمثل بيديه :

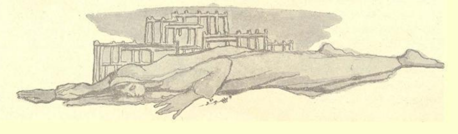
— تضع بعض الأقفاص بجوار الماء وتنام تحتها · فوق الزبالة · هناك على الشاطىء ·

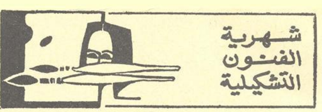


لم يقل البائع شيئا . واصل الرجل وهو ينزل ذراعه :
حضرتك تعرفها ؟
ـ نعم . انها مريضة .
ـ هل هى مريضة ؟
ـ مريضة .
بجوار الكشك مرت فتاتان صامتتان . قال الرجل وهو يقترب بوجهه من فتحة الكشك :
ـ من هم ؟
ـ بنات .
ـ آه . ولكن كيف تعيش ؟
ـ من ؟
ـ هذه المرأة التى هناك على الشاطىء .
ـ أولادها يساعدونها .
ـ عندها أولاد ؟
ـ طبعا .
زوى الرجل ما بين حاجبيه الخفيفين . قال البائع :
ـ حضرتك من هنا ؟
ـ لا . ولكنى أسكن هنا الآن فى حارة (حوا) .
ـ فى بيت من ؟
ـ كنت أحضر الى هنا من سنوات بعيدة جدا . كنت أزور ابنتى . ماتت . والتفت الى البائع : المرة الأخيرة كانت توجد جنينة ينزل فيها العساكر . أيام الحرب . وكانوا يتطلعون من وراء السور .

قال البائع وهو يفرك كفيه :
ـ نعم . نعم . أيام الحرب . كنت صغيرا أيامها . ولكنى أذكر انها كانت جنينة كبيرة . كانت تشغل هذه الساحة كلها .
ـ كنا نركب الترام حتى آخره ، ونمشى قليلا فنجد «الكيت كات» وتلفت حوله : « أين الكيت كات » ؟ أين راح ؟
تحرك العسكرى من عند محطة البنزين . التقى بالفتاتين فى مدخل شارع «السلام» .
أشار البائع بذراعه :
ـ لا يوجد منه غير هذه البوابة العالية ، لأنها موجودة قبل أن يوجد هو . أما هذا السور فقد أقيم من مدة قريبة ، ويوجد وراءه .
ـ كان الملك يحضر الى الكيت كات . زوج ابنتى أشار لى على الباب الذى كان الملك يدخل منه . هل تجلس هنا من مدة طويلة ؟
ـ أنا مولود هنا .
ـ ياه . ولكن محطة البنزين لم تكن موجودة
ـ لا . كان مكانها بائع قلل وقصارى زرع وكان هناك ..
اقترب الرجل بوجهه من فتحة الكشك . همس :
ـ هذه المرأة المريضة ، أبناؤها يعيشون معها على الشاطىء ؟
ـ لا . يعيشون فى البيوت . وبجوار بائع القلل كان هناك مقهى .

ـ نعم . المقهى . وفى النهـــار تجلس أيضا ؟
ـ من ؟
فكر الرجل قليلا . قال :
ـ أنت .
ـ قلت لك ابنى هو الذى يجلس .
تقلص وجهه . صدرت عنه آهة رقيقة وهم بالقيام :
ـ البواسير . البواسير تؤلمنى جدا .
لم يرد البائع .
مضت فترة أخرى من الصمت . خلالهـا كانت ملامح الرجل الضئيل الحجم قد أصبحت متغيرة . وكان لا يزال يتحرك فوق الصندوق الفارغ وقد زاد ميله الى الأمام . قال البائع :
ـ استعمل الماء الدافىء .
ـ ولـكن ، انت متـــأكد ان المقهى كانت موجودة ؟
ـ طبعا . كانت بجوار بائع القلل .
ـ وهل تعرف حارة (حوا) ؟
ـ أعرفها .
ـ لماذا لا تحضر لزيارتى فى النهار ؟ اننى أعيش وحدى فى حجرة على السـطح . وقع البيت الـذى كنت أعيش فيه عند سـيدنا الحسين . وقع وأنا قاعد فى المقهى .
تطلع البائع أمامه . قام الرجل وهو يعتمد بيـديه على ركبتيه . قال وهو يشـير ناحية الشاطىء :
ـ هذه المرأة المريضة ، هل هى غاضبة مع أبنائها ؟
رد البائع دون أن ينظر اليه :
ـ لا .
هبط الرجل من على الطوار . أصـبح فى منطقة الضوء المنبعث من الكلوب . دار بعينيه فى أرجاء الميدان . كانت هناك قطع متناثرة من لحاء الشجر وبقع من روث البهائم ، بدت جافة وصفراء فوق الأسفلت الأسود اللامع . قال :
ـ ولكن ، لماذا اذن لا تعيش معهم ؟
ـ أين ؟
ـ فى البيوت .
ـ تقول انهـــا تحب أولادها ، وتخشى أن تعذبهم
ـ ولماذا لا يأخذونها بالعافية ؟
ـ انهم يحاولون .
ـ هل يحاولون ؟
ـ يحاولون .
هز الرجل رأسه ، وتمتم فى صوت خافت :
ـ ضرورى كانت سيدة طيبة .. وتقـدم بضع خطوات أخرى ، والتفت الى البـــائع : كم الساعة الآن ؟
ـ ساعتى متوقفه : قلت لك .
ـ نعم . نعم . قلت لى
ـ على أى حال ، أعتقد أن الفجر اقترب .
رفع الرجل وجهـه وتطلع الى النجيمـات الغائرة فى صفحة السماء . وتقدم وهو يهز رأسه . وعندما وصل الى البوابة العـالية توقف تحتها ، وراح يقرأ الكلمات البارزة على طول واجهتها الحجرية المقوسـة : « انتهت معركة الأهرام هنا فى ٢١ يوليو سنة١٧٩٨» .
نطقها الرجل فى صوت خافت منغوم . وتلفت حوله : «ياه . لقد أصبح الوقت متأخرا جدا»
وبينما هو يبتعد فى خطـواته القصـيرة المتهملة ، أراح البائع ظهره على جدار الكشك الخشبى . وخفتت مصابيح الاضاءة . وشحب وجه السـماء . وهبت دفقة هواء ، أطاحت بعلبة سجائر فارغة من على الطوار . ثم عاد السكون يغلف الميدان .

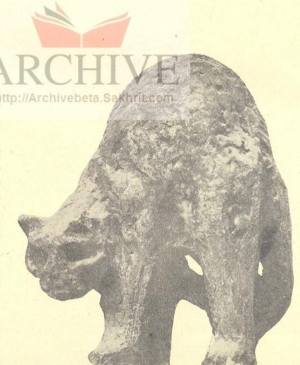




يقدمها : بدر الدين أبو غازي



٦ سنوات من التفرغ



على مفترق الطريق بين نظام انتهى ونظام بدأ أراد المتفرغون ان يقولوا كلمتهم بعد ان هدأ الضجيج وخفتت حدة الخلام المحتدم حول التفرغ .

وجاءت كلمة المتفرغين بليغة وضاءة تعرض في صمت حصاد ست سنوات من التفرغ في ذلك المعرض القائم بالقاعة الكبرى بمبنى الاتحاد الاشتراكى .

ما من قضية من قضايانا الفنية ثار حولها الخلاف مثلما ثار حول قضية التفرغ وتفاوتت أبعاد هذا الخلاف بين القبول والرفض ، بين المطالبة باستمرار حرية التفرغ والمطالبة بتوجيهه ، بين أطلاق التفرغ وبين أحاطته بالقيود .

بدأ التفرغ بتجربة محدودة قصرت على ثلاثة من الفنانين بفرض الاشتراك في المعارض الدولية ثم تحول في سنة ١٩٥٩ الى نظام هدفه تمكين الممتازين من الانتاج بعيدا عن العوائق المادية والاجتماعية ولمساعدة الموهوبين من



الحياة على النيل للفنانة جاذبية سرى

الناشئين على استكمال تكوينهم الفنى أو الأدبى أو الثقافي .

وبدأ انتاج المتفرغين في اطار هذا النظام من سنة ١٩٦٠ .. وكان قوامهم ستة من الفانين التشكيليين وصل عددهم فى سنة ١٩٦٧ الى خمسة عشر فنانا .

وخلال هذه الفترة نما انتاج الفانين المتفرغين وساهموا بجدارة فى كثير من المعارض الداخلية والخارجية.

والتفرغ هو الاجابة التى قدمتها مصر للسؤال الذى يطرحه العصر بالحاح حول رعاية الفنان فى المجتمع المعاصر .

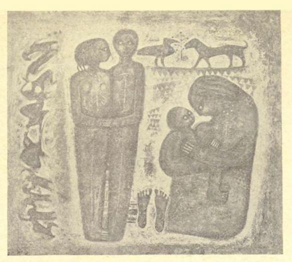
تفاوتت بشأن هذا السؤال الاجابات ولكن حل الدولة فى مصر المشكلة كان فى رأيى على أعلى مستوى من ادراك لوظيفة الفنان فى المجتمع والحفاظ على القيم العليا التى رعت كرامته خلال العصور كاصانع للحضارة .

وتقييم تجربة مصر يدعونا الى استعراض أبعاد مشكلة الفنان فى المجتمع المعاصر . نشأتها وأسبابها والحلول التى اقترحت لها .

قديما كان الفنان يعيش تحت قباب الكنائس أو فى ظل القصور مرسلا من قلاعها بريقه الذهبى ، فلما ضعف سلطان الكنيسة وانهارت قلاع القصور بدأ يواجه الحياة ويعيد النظر فى صلاته بالمجتمع وتحول برسالته الى أغراض أخرى تمثلت فى رفاهية الطبقة الوسطى فى الفن الهولندى والفن البريطانى وتزيين المناهج الارستقراطية فى الفن الفرنسى وخدمة النظام فى الدول النازية والشيوعية .

غير أن تقلبات الحياة السياسية والاجتماعية أخذت تلاحق الفنان وتهز مكانه فى المجتمع ، فلقد توارت البورجوازية وظهرت الجماهير فى الافق كقوة أساسية ، وبدا ما لتسخير الفن فى خدمة النظام السياسى من انعكاسات سيئة تحيل التعبير الفنى الى اسلوب من أساليب الدعاية ..

وفى نفس الوقت أضافت التحولات التى طرأت على وجه الحياة مشاكل أخرى فلقد ألقى العصر الصناعى على انسان هذا العصر أعباء ذهبت بتوازنه الروحى وبالقيم الثقافية التى كان يحفل بها ماضيه ، وأوقات الفراغ الباهتة المتهالكة التى بقيت لرجل العصر بعد أن يفرغ من ملاحقة مطالب الحياة تضيع فى المتع السهلة العابرة وقلما تنصرف للاشباع الروحى والفنى وحين تسوقه المصادفة الى معارض الفن يواجه عالما غير مفهوم يزيد الهوة بينه وبين الفنان ، ذلك لان تعقيدات العصر فتحت للابداع الفنى آفاقا غريبة ، ولم تعد الواقعية والذوق والجمال أعمدة الفن فى المجتمع وانما ساد عليها قلق البحث عن تعبير عميق يعكس وجوها من حياة العصر ، والحاح التطلع الى اكتشاف أشكال جديدة غير مسبوقة .



عبد الوهاب مرسى

وبهذا برز وجه المشكلة الاقتصادية للفنان فى المجتمع المعاصر .. فالفن الحديث ليس ملة قابلة للتداول بين الجماهير ، لم يعد له مكانه فى تزيين البيوت وتجميل الحياة وانما أصبح موكلا بالتعبير وهز الرؤى التقليدية هزا عنيفا ومن هنا تعقدت وسائل تسويقه وانعكس ذلك على وضع الفنان من الناحية الاقتصادية وزادت معاناته للمتاعب المادية .. وعرف فارس العصور الجميلة أبواب وزارات العمل والتشكيلات النقابية والتامينات الاجتماعية .

ووقف الفنان المعاصر جاك فيون فى احد المؤتمرات الدولية التى عقدت لبحث هذه المشكلة ينذر بخطر العصر على الفنان ويطالب الدولة بمزيد من الرعاية عن طريق التوسع فى شراء المقتنيات الفنية وتعميم التعهدات وتخصيص نسبة معينة من تكاليف المبانى العامة لتجميلها باعمال النحت والتصوير والزخرفة والتوسع فى الجوائز الفنية وذلك لتغطية قصور اقبال الجماهير على اقتناء اعمال الفن الحديث غير أنه طالب بان تحاط حماية الدولة فى كافة صورها باطار من الحياد المطلق اذ لايجوز أن تتدخل الدولة لتوجيه الفن وجهة معينة أو أن تقتضى من الفنان حريته ثمنا لحمايتها .

وظهرت مشكلة المهنة الثانية كقبر للموهبة وعائق لتفرغ الفنان لابداعه وكشف جورج ديهاميل عن متطلبات هذه المهنة كوسيلة لاعاشة الفنان دون أن تشغل جانبا كبيرا من حياته .. وهذا فى ذاته أمر نادر وعسير التحقيق فما هو السبيل لان تدبر الدولة للفنان مهنة آخرى تستبقى له المجالات الطليقة لابداعه وماهو السبيل لان يبقى الفنان بعيدا عن اغراء الوظيفة وعن قيودها .

وادركت الدولة فى مصر أن الفنان يمارس وظيفته الاجتماعية حين يبدع فنه وان من واجبها حماية المواهب من التبديد عن طريق نظام يسمح للفنان بالحياة ويتيح له أن يقول كلمته .

وكان نظام التفرغ تجربة رائدة قدمت حلا للمشكلة واخذ حصادها يضيف الى حياتنا الفنية ثراء .

نلمح ذلك جليا من خلال ست سنوات من انتاج مجموعة من الفنانين المتفرغين هم هؤلاء الذين قطعوا فى التفرغ عامين فاكثر .

ومن خلال هذه الاعمال يبدو ما أتاحه التفرغ لفنانيه من مجالات الابداع وتنمية الاساليب واكتشاف الرؤى .

هذه سنوات ست من أعمال الفنانة/ تحية حليم حققت فيها أروع منجزاتها ومضت بنسيجها الفنى الباهر حتى لمست شاعرية الرؤية التى تستحوذ على المشاهد . وهل كانت جاذبية سرى لتستطيع أن تخرج من اطار اللوحة الصغيرة الى عملها الكبير «الحياة على النيل» لو لم يتح لها التفرغ مجالا لتعميق التجربة ؟ وكذلك الحال عند انجى افلاطون .

والمثل الذى يقدمه تطور الفنان الشاب/جمال محمود دليل آخر على نجاح التجربة فما كان مستطيعا تحت قيد وظيفته بالسكك الحديدية أن يحقق هذه الخطى الباهرة التى قطعها فى عامين حتى أصبح من الآمال المبشرة فى جيله . وكذلك كان تحرر رفعت آحمد من قيد الوظيفة الحكومية سببا فى هذا الرصيد الضخم من الاعمال الفنية وان كنت أرجو له وقفة متانية عند تعمق التراث المصرى فى التصوير القديم ليمضى باعماله الاخيرة نحو الخط الذى بدأه دون أن تشغله وفرة الانتاج عن التجويد . فهو فنان زاخر الهبات اللونية ولكن الشكل والخط والتكوين عنده تتطلع الى مزيد من البحث حتى تشارف قدرته كملون ممتاز .

وقد بدا مصطفى احمد تفرغه للفن وشفع له فى بدء تفرغه رغبة مخلصة فى البحث عن الشكل الفنى الضائع وراء تصورات كانت تتجاذبها تيارات غير محددة فلما استقر أمره وخلص لذاته استطاع فى لوحاته النوبية أن يتوصل الى مقتضيات لغة التشكيل وان يحقق صلابة فى التكوين وبلاغة فى التعبير اللونى كانت أعماله قبل التفرغ تفتقر اليها .

ولعل عبد الوهاب مرسى من هذا الجيل من الشباب الذين أدركهم التفرغ فى مطلع حياتهم الفنية فأتاح لهم نماء فى التعبير الفنى ... هو أيضا بصورة أخرى يخوض مغامرة البحث فى تراثنا الفنى عن قيم جديدة تضاف الى التشكيل المعاصر .. وفى استطاعته أن يحقق مزيدا من الخطى

بينما تكشف مشكلة الفنان يوسف رافت عن وجه آخر ، فخلال سنوات تفرغه استطاع أن يطور فنه وأن يمضى فى تجربة انقطع وصلها حين حجب عنه التفرغ واستفرقته الوظيفة .. كم تشير لوحاته الى ضرورة انتزاعه مرة اخرى من قيود الوظيفة ليستكمل خطواته الموفقة التى قطعها خلال سنى تفرغه .

اما جيل رواد التفرغ - راتب صديق ورمسيس يونان وفؤاد كامل - ففى اعمالهم دلالة على ماأتيح لهم خلال هذه السنوات من ارتيادمجالات صعبة فى عالم التشكيل ..

ولقد تراوحت حياة هؤلاء الفنانين بين الصمت والابداع فلما أتيح لهم التفرغ مضوا بتجاربهم فى اطراد .. ويكفى أن نشير الى مابلغته أعمال فؤاد كامل الاخيرة من قمة البلاغة التجريدية بعد معاناة من البحث فى اسرار الخلق التشكيلى .

وكذلك الحال فى مجموعة المثالين الذين يرعاهم نظام التفرغ .. أكان من الميسور أن يضيفوا الى النحت المصرى هذه الاعمال لو لم يتح لهم النظام فسحة من البحث والابداع .

بعضهم رعاه التفرغ فى بداية خطاه مثل المثال الشاب/أحمد عبد الوهاب الذى يعد أملا من آمال النحت المصرى المعاصر ومثل نبيل الحسينى وعبد الحميد الدواخلى .

وبعضهم ادركه التفرغ بعد أن قطع شوطا تفاوتت فى مجال الفن ابعاده مثل محيى طاهر وآدم حنين ومحمد هجرس ومحمود موسى وناجى كامل.

وكلهم كان التفرغ سبيلا أتاح له مزيدا من تعميق الذات ... نلمح ذلك فى أعمال آدم حنين وفى تطور انتاج محيى طاهر وفى البحث عن صياغة تحتوى معانى الصراع التى يسمى هجرس للتعبير عنها ويدفع بها فنه نحو خطى جريئة .

اما كمال خليفة فيقدم اعماله كنحات وكمصور وان كانت شاعريته الرهيفة فى لوحاته حول الزهور والمرأة تستحوذ على القلب بفلالاتها اللونية فى حزنها الاليف الرقيق .

قدمت ست سنوات من التفرغ كل هذه الاعمال الباهرة وقدمت معها نماذج من روح مصر كما سجلتها عدسة الفنان عبد الفتاح عيد خلال سنة تفرغه كما قدمت ايضا تجارب الخزاف الشاب/محيى الدين حسين فى نماذج من الآنية التى لمس فيها أسرار الخزاف القاهرى فى العصور الإسلامية .

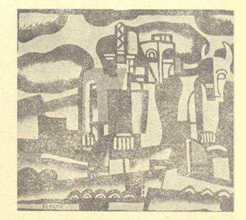
وهذا الحصاد الوفير يدعونا الى وقفة تأمل فى التفرغ بين نظامه القديم ونظامه الجديد فقد كان النظام القديم رحيبا يتيح للفنان مجالا للابداع فضاق البعض برحابته ونادوا بتقييده فجاء قيد المدى الزمنى للتفرغ وجاءت القيود على مكافآت المتفرغين من حيث نصابها الاعلى ومن حيث التزام مرتب الوظيفة عند تحديد مكافآت الفنانين الموظفين وقد يكون الفنان من أصحاب المواهب الممتازة ولكن مرتب وظيفته ادنى كثيرا من مواهبه بل قد تكون الموهبة هى احد أسباب تخلفه الوظيفى ..

وقد صدرت فكرة الربط بين مرتب الوظيفة ومكافأة التفرغ عن أن التفرغ يكفى ان يتيح للفنان الوقت ولكن ليس من مطالبه أن يوفر له دخلا أكبر مما تدره عليه وظيفته .

وليس عنصر الوقت وحده هو العامل الفعال فى الابداع الفنى وانما ينبغى أن يسعى التفرغ الى تجنيب الفنان مشاق الحياة المادية ومطالبها خاصة وان النظام يستلزم تفرغ الفنان لفنه دون عمل آخر جانبى يحقق له توازن الدخل .

ومكافأة التفرغ فى أعلى مستوياتها مكافأة صغيرة اذا ماقيست بمطالب الحياة الاساسية .. ونحن لانطلب للفنان الترف ولكنا نطلب له مجالا يهتدى فيه الى ذاته ويخلص من متاعبه ويمضى بفنه .

وماكل ذلك بميسور لو استغرق النظام فى وضع القيود اللائحية ... وانما ينبغى أن تظل للنظام رحابته وان تمتد آفاقه حتى يسع كل المجالات التى تتطلع الى المواهب المبدعة .

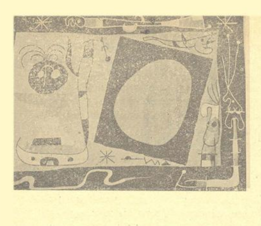


لوحات الفنان فرنان ليجيه فى معرض النسجيات

السماء - للفنان جان لورسا



طائر ـ للفنان براك



احدى لوحات « ميرو »

معرض النسجيات الفرنسية المعاصرة

فى اطار خطة التبادل الثقافى قامت وزارة الثقافة بتنظيم معرض النسجيات المرسمة الفرنسيةالمعاصرة القائم الآن بفندق سميراميس بالقاهرة ..

ويقدم هذا المعرض نماذج من البعث الجديد لفن النسجياتالمرسمة الذى بدأ مع مطلع القرن العشرين ليعيد مجد مصانع جوبلان واوبيسون وبوفيه تلك المصانع التى مضت مع غيرها بهذا الفن العريق الذى يرجع فى فرنسا الى القرون الوسطى وأخرجت على ايدى صناعها المهرة نماذج رائعة منهالوحات روبنزوانطوان كارون وانجر وفرانسوا بوشيه .. وغاب ابداع هذه المصانع حينا تحت جمود التقليد وانتصر التصنيع على الخلق الفنى الى أن جاء المصور جان لورسا فهجر دراسة الطب من أجل الفن واتجه باسلوبه السيريالى الى عالم النسيجات فاخرج أعمالا من أروعها نسجية لوحته «السماء» المعروضة بالمعرض والتى دفعت بهذا الفن دفعة الى مجالاته الجديدة التى قامت عليها مصانع أوبيسون فهجرت التصاوير المثقلةبالتزويق الىاللوحات الفنية المبدعة .

وتوالى بعد لورسا فنانو الجيل الذى قاد ثورة العصر الفنية . وهذا هو هنرى ماتيس بعد أن أقام عالمه التصويرى البهيج ومنحوتاته التى تمثل وجها من وجوه النحت الحديث يبدأ محاولاته فى النسيج ويقدم من وحى رحلة الى جزر المحيط الهادى مجموعته الشهيرة «بولينيزى» التى يقدم المعرض القائم منها لوحتيه البحر والسماء .

ويحاول جورج براك نفس التجربة فمن سمات فنانى هذا العصر تعدد تناولهم لمختلف خامات التعبير الفنى فهو قد مارس التصوير والنحت والخزف وقدم للنسيج بعض أعماله منها لوحته الطائر بالمدرسة الوطنية للفن الزخرفى فى اوبيسون .

وهذا هو أيضا مافعله فرنان ليجيه مصور العصر الصناعى وجان أرب المصور والنحات والشاعر وزعيم الحركة الدادية التى ظهرت فى اوروبا خلال الحرب الاولى . والمعمارى العظيم لوكوربوزييه الذى مارس الحفر والتصوير وربط رؤاه الفنية الجديدة بهذا الفن التقليدى فوضع مجموعة من الرسوم للنسيير المرسم أشرفت على اخراجها الهيئة القومية للمفروشات الاثرية وتأخذنا فىالمعرض لوحة جوان ميرو الرائعة «تكوين» لهذا الفنان الاسبانى الاصل ساحر الاشكال واللون الذى هجر التكعيبية الى السيريالية على نداء فيلسوفها أندرى بريتون ، استطاع أن يحرر فنه ويوجهه نحو الخيال ويربط بين الشعر والتصوير فى عالم ملك سر الطفولة ومعجزاتها السحرية ..وهذا هو ماتوحى به لوحته بالوانها الرائعة وعبقرية التكوين التى تؤكدها .

فى معرض النسجيات أيضا تبدو قدرة هذا الفنعلىالتطور والاستحواذ من خلال خيوط النسيج على أسرار الابداع عند المحدثين رغم مافى نقل أعمالهم الى خامة أخرى من عسر ومشقة ولكن مناسج جوبلانوأوبيسون وبوفيه اقتحمت هذا الخطر ونجحت فى نقل كثير من الاعمال التجريدية ببراعة مذهلة كما فعلت فى لوحات هنرى جورج آدم وهانس هارتونج وجورج ماتيو .

ان هذا المعرض يقدم بعد معرض الحفر الفرنسى وجها آخر من عبقرية فرنسا التشكيلية .

وهو يقام فى وقت يتجه فيهالاهتمام

الى احياء تراثنا المصرى فى النسيج والى منسج حلوان الذى رأت وزارة الثقافة اقامته للنهوض بهذا الفن واستعادة تقاليده .

فعبقرية مصر القديمة فى النسيج غير منكوره وعبقرية مصر القبطية ، باهرة ومذهلة وعبقرية مصر الاسلامية زاخرة التراث .

كانت المناسج تقام عند الفراعنة ملحقة بالمعابد وفى مصر الاسلامية احتل الطراز وهو الاسم الذى أطلق على مصانع النسيج دورا هاما وكانت عناية الدولة به فائقة .

ومنذ العصر الفاطمى طبع فن النسيج فى مصر بطابع اسلامى مميز كما أتاحت سماحة العصر الفاطمى ورحابته تسجيل عوالم مشخصة من الناس والطيور والحيوان على النسجيات ومازالت خطط المقريزى ورحلة ناصر خسرو تنقل الينا نماذج من الصور الباهرة التى كانت تتزين بها الستر والطنافس .

بل ان العرب قد سبقوا غيرهم فى تعليق الطنافس كأعمال فنية على الجدران ونقلتعنهم أوربا ابان القرن الخامس عشر والسادس عشر .

ويصف لنا المقريزى روائع التصوير على الخيم التى كان يقيمها الخلفاء يوم فتح الخليج .

كما أن المتنبى ينبئنا من خلال شعره عن ملامح الفن ومشاهدالحياة المصورة فى خيمة سيف الدولة حين يقول :

عليها رياض لم تحكها سحابة
وأغصان دوح لم تغن حمائمه
وفوق حواشى كل ثوب موجه
من الدر سمط لم يثقبه ناظمه
ترى حيوان البر مصطلحا بها
يحارب ضد ضده ويسالمه
اذا ضربته الريح ماج كأنه
تجول مذاكيه وتدأى ضراغمه

●

مصر هى صاحبة هذا الفن ورائدته فهل لها عودة الى استنهاضه ؟. ان المعرض الفرنسى القائم بالقاهرةيحرك فينا هذا الامل .

بينالى الاسكندرية السابع :

من أهم مظاهر حياتنا الفنية هذا المعرض الذى يقام كل عامين بالاسكندرية لتمثيل اتجاهات فنون دول البحر الابيض وتطورها .

وتتمثل أهميته فى أنه يحقق لقاء بين دول هذا البحر فى مدينة الاسكندرية التى كانت منارة الفن وعاصمته وملتقى تيارات فكرية وفلسفية جعلت لمدرسة الاسكندرية مكانتها الحضارية .

ولقد كان المأمول أن يتحول بينالى هذا العام الى مهرجان فنى كبيرولقاء ثقافى ضخم يدعى اليه كبار الكتاب والنقاد فى العالم وتعقد خلاله المؤتمرات ويجذب الى ـ الاسكندرية وفودا سياحية ثقافية كهذه التىتفد الى بينالى فينيسيا للمشاركة فى مثل هذه الاحداث الثقافية الهامة ,

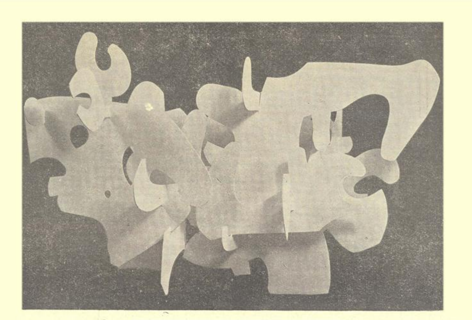
ولكن الظروف العامة التى سبقت اقامة بينالى هذه الدورة كانت عصيبة .. ولعل البينالى المقبل يحقق هذا الامل بل لعل مزيدا من السعى يبذل ليخرج البينالى من نطاقه المحدود بمتحف الاسكندرية الى مكان رحيب تشارك فيه دول البحر الابيض باقامة مبان خاصة على غرار الاجنحة الدائمة التى أقامتها الدول فى بينالى فينيسيا .

برغم ماصحب اقامة المعرض من ظروف فان مجموعة دول البحرالابيض قد شاركت فيه وحرصت كل منها على أن تقدم لمحات من أحدثاتجاهات الفنون بها .

واذا كان هناك ثمة خصيصة عامة تلتقى حولها الدول العارضة فهى اجتماع سمت مشترك مستمد من طبيعة فنون البحر العتيد ـ الهيام بالنور والوضوح ووضاءة الالوان .



عارية ـ للفنان ايزا بيزونى ـ ايطاليا



ايقونه ١٩٦٧ ـ للفنان روميو مانسيني ـ ايطاليا

وفيما عدا ذلك فان لكل دولة فى معروضاتها طابعها الخاص نستطيع فى هذه الكلمة العاجلة أن نستعرض خطوطه العامة لحين دراسة تفصيلية لبعض الاتجاهات .

كانت أسبانيا على عهدها أكثر الدول اهتماما بالمشاركة ويتمثل اهتمامها قبل كل شىء فى انها أنشات ادارة خاصة لبينالى الاسكندرية وخصصت لها اعتمادات تبلغ حوالى عشرين ألفا من الجنيهات ... وهى ميزانية لو استطاعت الاسكندرية أن تدبر نسبة صغيرة منها لاغراض هذا المعرض لاستطاعت أن تؤدى له ماهو جدير به من عناية واهتمام .

وفى معروضات أسبانيا تبدو قدرة الفن الاسبانى على أن يصوغ لغته التشكيلية فى قوالب عالمية معاصرة مع احتفاظه بالطابع الاسبانى وارتباطه بالتقاليد العريقة لتلك البلاد وبخاصة فى فن التصوير وفن الحفر .

ومجموعة الأعمال التصويرية التى شاركت فيها أسبانيا فى هذا المعرض هى اغنى المجموعات وأكثرها تنوعا وثراء ومن اجل هذا منحت الجائزة الاولى للتصوير فى شخص فنانها جوزيه بارسيلوا الباد اليجو وان كانت أعمال غيره من المصريين لاتقل عن أعماله امتيازا وبخاصة أعمال المصور أنطونيو بادرير ويبولس وأعمال فنانها الكبير بانشوكوسيو .

أما الحفر فقد مثله الفنانان أدلفو برتو لوميه جارسيا ، الفائز بالجائزة الثانية للحفر ، وأعمال جوليوز كريسون . التى يمكن أن تعتبر من بعض الوجوه امتدادا حديثا لمحفورات جويا الرائعة .

وأما النحت الاسبانى فقد تراوح بين التجريد ممثلا فى أعمال آما دور رودريجيز وفيليسا نوهرناندز سانشر وفى النحت المشخص الذى مثله بجدارة النحات جوان مانويل كسرتون برافو .

وعلى العكس كانت فرنسا ممثلة للتجارب التشكيلية الحديثة من خلال ثلاثة من شباب مصوريها ـ جيتيه جام التجريدى الذى يعرف كيف يحكم التناسق البنائى للوحة وميسا جيه جان الفائز بجائزة التصوير الثانية عن لوحته «شتاء قاتل» والذى يمثل فى أعماله ديناميكية الحركة وحيويتها وفرانسوا موريالبه أحد أعضاء مجموعة أبحاث الفن البصرى والحائز على جائزة بينالى باريس سنة ١٩٦٣ .

وفن موريليه يمثل الصيحات الحديثة فى الفن المعاصر تقوم عليها فى باريس مجموعته ويقابلها فى دسلدوريف مجموعة «الصفر» وفى ميلانو مجموعة «ت» ... تشكيلات غريبة لامدلول ظاهر لاسمائها تخوض تجارب تمنحها أسماء غامضة لم تستقر وتسعى الى استخدام الحركة والضوء وادخال الصدفة كعنصر أساسى فى التعبير الفنى مثلما هى عنصر سائد فى حياة العصر وتسعى الى ربط الفن بالحياة اليومية للناس والى جعل المشاهد عنصرا ايجابيا مشاركا فى العمل الفنى ومتحركا معه بصورة أو باخرى .

أما اليونان فقد عرضت عديدا من الاتجاهات بين التجريد والكلاسيكية الجديد فى التصوير ، كما عرضت متنوعات فى فن الحفر .، غير ان أعمال نحاتها موستكاس ايفانجلوس ومافيها من ارتكاز على التراث الاغريقى مصوغا فى تعبير درامى معاصر قد أهلته لجائزة النحت الاولى فى بينالى الاسكندرية .

والقسم الايطالى شديد التنوع يعكس أحدث وأغرب الاتجاهات فى النحت بينما يغلب التجريد على

التصوير فى حين يتفاوت الحفر والرسم بين أحدث الاتجاهات وبين رصانة المحفورات القديمة ... غير أن رسالة ايطاليا الى المعرض فى فن الرسم تعد من أهم معروضاتها وأكثرها جراة وارتكازا ومن أجلها استحقت جائزة الرسم الاولى .

وتقدم يوغوسلافيا والبانيا وجهين للفن فى الدول الاشتراكية ... فعند يوغوسلافيا حرية التعبير وارتفاع القيود التى جعلت من الفن بهاثراء متجددا لايحد الابداع التشكيلى بحصار من الالتزام والتوجيه .. ومن أجل هذا تميزت معروضاتها فى التصوير والنحت والحفر غير أن فن الحفر كان أكثرها تميزا فاستحق فنانها المبدع ميرسادبربر جائزة الحفر الاولى بينما نال النحات بيترتشجنى جائزة النحت الثالثة .

أما البانيا ففارقة فى الالتزام مشدودة الى تسجيل المعارك والاحداث وجموع الفلاحين والعمال .. لوحاتها وتماثيلها ضخمة بلا حياة ، جهيرة بلا نبض ... فنانها أسير القواعد وأسير الموضوع لايقوى على التحليق ولا على مخاطبة الوجدان الفنى للمشاهد جهده يقف عند حد البصر ولاينفذ الى البصيرة .

وعرضت قبرص نماذج من أعمال تربط ميراثها القديم باتجاهات الفن الحديث وهى أعمال دولة تبحث عن صياغة ملائمة وسط تدافع الموجات الحديثة التى تفد اليها .

أما مجموعة الدول العربية (تونس ولبنان وسوريا وفلسطين) فمعروضاتها فى هذه الدورة أكثر امتيازا من الدورات السابقة .

شاركت تونس بمجموعة متميزة فى التصوير يبدو فى بعضها الطابع العربى .. ومن أبرز عارضيها حاتم المكى ونجيب بلخوجا الذى فازت احدى لوحتيه بجائزة التصوير الثالثة لما تميزت به من الافادة بالخط العربى فى التشكيل الزخرفى للوحته واضفاء صياغة حديثه على تكويناته .

وأفضل ماقدمته لبنان من أعمال الحفر للفنان حليم جرداف ونحت سلوى روضة شقير «تأليف» الذى فازت من أجله بجائزة النحت الثانية .

ومن معروضات القسم السورى تبدو محاولات لاستلهام فنون التراث والبيئة تقابلها تأثرات من الاتجاهات الحديثة وملامح مميزة فى أعمال الجيل الفنى الثانى الذى درس بالقاهرة .

أما فلسطين فقد كان لمشاركتها فى هذه الظروف أكثر من دلالة ولقد جاءت رسالتها الى المعرض مشحونه بضرام الاحداث والتعبيرات الدرامية عن واقع فجيع .. وبلغت أعمال فنانها مصطفى الحلاج سواء فى النحت أو الحفر مستوى رفيعا استحق من أجله جائزة الحفر الثالثة .

ومازال القسم المصرى يحشد أكبر عدد من الفنانين للمشاركة فى المعرض حتى بلغ عدد المشتركين حوالى ٥٠ فنانا .. وهذا العدد الكبير لايتيح الوقوف على خصائص كل فنان واتجاهه ولعله من الافضل أن يركز الاختيار فى المرة القادمة على مجموعة قليلة حتى يتاح خلال دورات البينالى التعريف بأفضل فنانينا تعريفا أكثر عمقا وتأكيدا .

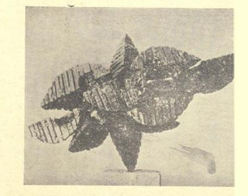
وفاز بجائزة النحت الاولى صالح رضا والجائزة الثانية مصطفى الرشيدى بينما فاز بالجائزة الثالثة كمال خليفة وكل منهم يأخذ فى التشكيل النحتى الحديث باسلوب مغاير للآخر .

بينما فاز بجائزة التصوير الفنان التجريدى/ فؤاد كامل ونال كل من سعد الخادم ومحمد عثمان الجائزة الثانية .

أما الحفر فنال جائزته الاولى سيد خليفة وجائزته الثانية فاروق شحاته والجائزة الثالثة كمال السراج .

غير أن بالقسم المصرى معروضات ممتازة على مستوى الجوائز منها منحوتات /أحمد عبد الوهاب ولوحات فؤاد تاج الدين وخاصة لوحته الشطرنج ولوحتى رمزى مصطفى ومحفورات جمال محمود ومحمد طه حسين وعمر الجندى .

هذا وان كان بالقسم المصرى أعمال أخرى جديرة بالتنويه وبخاصة تلك الاعمال الجديدة التى لم يسبق عرضها بمعارض القاهرة وهى جديرة بدراسة أخرى .



تكوين – فيلبسيانو هرناندز – اسبانيا



قرص هرمى « تحية لمصر – أمادور رودجز

الليـــزر...

الضـوء الحـــارق

د. سيد رمضان هــدارة

يظن بعض الناس خطا ان الانسان قد وصل الى أقصى حدود المعرفة فى بعض فروع العلم • وأنه لم يعد فى تلك الفروع ما غمض أمره عليه ، ولكن تثبت لنـــا الاكتشافات العلمية الجديدة باستمرار أن الانسان أبعد ما يكون عن بلوغ حدود العلم حتى فى تلك المجـالات التى ظن أنه فض جميع أسرارها وكشف الســتار عن غوامضها • فلقد ظن الانسان أنه قد وصل فى العقــد الثانى من هذا القرن الى خاتمة نضاله مع الضوء لكشف عن غوامضه ، ذلك النضال الذى بدأ مع بداية التفكير البشرى ، ولكن السنوات الستينية التى نعيشها الآن جاءت باكتشاف جديد زعزع اعتقادنا القديم بوصولنا الى حدود المعرفة في ذلك المجال ، وأضاف وسوف يضيف ، الى أدوات العلماء ومعداتهم أداته جديدة من أدوات بناء الحضارة التى نعيشها في عصر الذرة والفضاء . وهذا الاكتشاف الجديد هو «الليزر الذى يعتقد الانسان أنه باكتشافه قد عثر على مفتاح جديد لفض أسرار الطبيعة ، سيبلغ به آفاقا بعيدة فى استكشافه للكون ، تزيد من معرفته به وتؤدى به الى حضارة أزهى وحياة أرغد .

وكلمة الليزر مجموعة من الحــروف الانجليزية LASER التى تكون الحروف الاولى للعبــارة التى تعنى « تكبير الضوء عن طريق الانبعاث المستحث للاشعاع »

Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation.

وقد اصطلح العلماء فى جميع بقاع العالم على استخدام تلك الكلمة كاسم لهذا الاكتشاف الجديد فى جميع اللغات • وتقع أهمية الليزر الذى اكتشــف عام ١٩٦٠ فى فائدته المرتقبة فى طرق القياس العلميــة ، والمواصلات ، وكسلاح فى الحرب وفى غزو الفضاء • كما أنه سيجد طريقه الى التطبيق فى العمليات الصناعيــة والطب والكيمياء ونقل الطاقة وغير ذلك من التطبيقات المذهلة • فضوء الليزر خارق حارق يستطيع أحداث ثقب فى الماس ، اصلب مادة عرفها الانسان • وتستطيع حزمته أن تحمل مئات الالوف من الرسائل فى شتى صورها من اذاعة ، أو تليفزيون أو محادثات تليفونية • وبها يمكن اجراء عمليات لحام المعادن ، ورتق شبكية العين البشرية، والفتك بالاورام السرطانية • ويمكن الوصول بشدته الى قيمة تجاوز لمعان الشمس ويتنبأ العلمـــاء بامكان حصـولهم على قدرة تبلغ مليون واط فى السنتيمتر المربع • انه اكتشاف مذهل ولكن الاكثر اذهالا هى السرعة الفائقة التى تقدمت بها بحوثه ، والعدد العظيم من الباحثين فى مختلف المجالات الذين استهواهم استكشاف خباياه وتوسيع نطاق تطبيقاته والعمل على رفع كفايته وزيادة امكانياته •

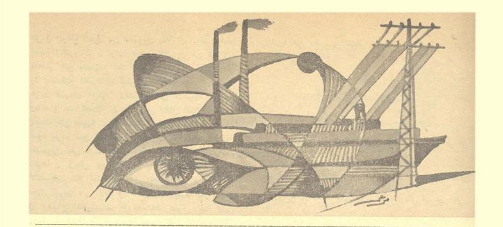
الضوء العادى وضوء الليزر

لا يختلف ضوء الليزر عن الضوء العادى فى الطبيعة فكلاهما موجات كهرومغنطيسية ولكنهما يختلفــان فى الامور الاتية •

١ ـ يشع مصدر الضوء الشديد العادى طاقتــه الضوئية باطوال موجات متباينة موزعة على مدى عريض نسبيا من الطيف ، ومن غير المستطاع الحصول على مصادر ضوئية عادية شديدة تشع ضوءا أحادى الطول الموجى • وهذا ما يتميز به اشعاع الليزر •

٢ ـ من الصعب بصفة عامة تجميع الضوء الصادر من المصادر العادية في حزم ضيقة مركزة ، ولا يمكن تحسين تجميع الضوء بدون التضحية بالشدة المتاحة • أما اشعاع الليزر فينبعث فى حزم مركزة يمكن أن تصل كثــافة القدرة فيها الى حدود مليون مليـــــون واط للسنتيمتر المربع •

٣ ـ يتميز الليز بتوافق موجات حزمته في الطـور وهذا مالا يمكن تحقيقه فى المصادر العادية •



ويجدر بنا لكى ندرك مدلولات تلك الفروق وما تنطوى عليه من أهمية جعلت الليزر حديث الخاصة والعامة في مجالات الحرب والسلم ، ان نستعرض معلوماتنا عن الضوء والكيفية التى ينبعث عليها .

الذرة وكمة الضوء :

بدأت مع بداية قرننا الحالى ثورة فى مفهوماتنا عن الاشعاع والمادة . ففى أولى سنى هذا القرن أعلن ماكس بلانك نظريته المشهورة التى فسر بها ظواهر الاشعاع الحرارى والتى تنص على أن الاشعاع ينبعث فى صورة كمات (أو ، اذا أردنا التبسيط ، لفافات) منفصلة من الطاقة وتحتوى كل كمية قدرا من الطاقة يساوى تردد الموجة الاشعاعية مضروبا في مقدار ثابت ، سمى : «ثابت بلانك» تكريما له . وبعدخمس سنوات ، وفى عام ١٩٠٥ على وجه التحديد , عمم أينشتين هذه النظرية وجعلها تشمل الاشعاع الضوئى , واستطاع بذلك تفسير ظاهرة الكهربية الضوئية . وهكذا أضيفت على الضوء ،والاشعاع الكهرومغنطيسية بصفة عامة ، خاصية ثنائية ، فهو موجة ، وهو سيل من الكمات المنفصلة .

وكان السائد حتى ذلك الوقت أن الضوء موجات كهرومغنطيسية ، أى تغيرات دورية فى المجالين الكهربى والمغنطيسي تنتشر في الفضاء بصورة معينة منتظمة ، ولا يتسع المجال هنا الى تفسير التناقض الظاهرى في هذه الخاصية الثنائية ، وانما كل ما يمكن ان يقال انها حقيقة واقعة ، فالضوء موجات ، وهو فى الوقت نفسه سيل من الكمات المنفصلة المتحركة بسرعة عالية جدا ، هى في الواقع أقصي سرعة يمكن أن يكتسبها أى شيء في هذا الكون .

وفى عام ١٩١٣ استطاع نيلزبوهر عالم الفيزيقا الدانيمركى تفسير انبعاث الضوء من ذرات المادة بافتراض واقعية خاصية الكم للضوء (أو الاشعاع الكهرومغنطيسى).

وتلى ذلك ادراك اعمق لطبيعة الجسيمات الذرية وفيزيقا الذرة ، ووضعت نظرية يؤمن فيزيقيو هذا العصر بأنها استطاعت تفسير الذرة وسلوكها بما فى ذلك انبعاث الاشعاع الكهرومغنطيسى منها .

والذرة طبقا لهذه النظرية مجموعة ميكانيكية تتكون من نواة مركزية تتركز فيها كتلتها وتحمل شحنة موجبة تحيط بها سحابة من الالكترونات سالبة الشحنة . وتختلف المجموعة الذرية عن المجموعات الميكانيكية التى نألفها فى حياتنا اليومية ، فى انها لا تغير من طاقتها الا بكميات محددة مميزة . فلا تعطى ذرة العنصر الواحد الطاقة او تمتصها بأية كمية ، بل اذا حدث وامتصت الطاقة فلا تمتص منها الا الكميات التى تتميز بها ، كما أنها لا تشعها الا بتلك الكميات ذاتها . ومثل الذرة والمجموعة الميكانيكية العادية كمثل صاعد السلم وصاعد السقالة ، فلا يستطيع الاول أن يغير من ارتفاعه عن الارض الا بمقادير محددة ثابته هى فى الواقع ارتفاع درجة السلم أو مضاعف صحيح لها ، أما صاعد السقالة فيستطيع أن يغير من ارتفاعه بأى مقدار كما يشاء .

وطاقة الذرة هى حصيلة طاقات جسيماتها ، ويعنينا هنا ما تختص به الالكترونات ، ولكل الكترون منها طاقته التى يتميز بها ، ولقد اصطلح الفيزيقيون على ان يتحدثوا عن مناسيب الطاقة فى الذرة ، وفى لغتهم يحتل كل الكترون منسوبا معينا لا يشاركه فيه اى الكترون آخر . فاذا كانت جميع الالكترونات فى أوطا المناسيب ، قيل ان الذرة « مستقرة » أى انها تحتوى أقل قدر من الطاقة يمكن أن تحتويه . واذا أمدت الذرة بالطاقة فمن الممكن أن ينتقل الكترون من منسوبه الى منسوب آخر أعلا منه ، وواضح أنه لا يستطيع اتمام ذلك الا اذاكانت كمية الطاقة المعطاة مساوية تماما ، وبالضبط ، الفرق بين المنسوبين الاصلى والمنتقل اليه . وهذا يفسر السبب في أن الذرة لاتقبل الطاقة الا بكميات محددة

تقى في الواقع الفرق بين منسوبين يمكن أن ينتقل بينهما أحد الالكترونات . واذا ارتفع الكترون من منسوبه الاصلي الى منسوب أعلا قيل ان الذرة مستثارة» . ولا تستطيع الذرة ان تبقى في الحالة المستثارة زمنا طويلا فسرعان مايعود الالكترون الى منسوبه الاصلي وعليه في هذه الحالة أن يتخلى عن فائض الطاقة ، الذى ينبعث على صورة كمية اشعاعية ، وبذلك نحصل على ضوء بتردد معين يساوى مقسوم فرق الطاقة بين المنسوبين على ثابت بلانك طبقا لنظرية بلانك السالف ذكرها . ويمكن تزويد الذرة بالطاقة بوسائل عدة ، كالتسخين مثلا كما يحدث فى المصباح . أو بتسليط مجال كهربى على المادة في حالتها الغازية ، كما يحدث في مصباح الفلورسنت أو باسقاط ضوء عليها كما يحدث في الظاهرة التى نطلق عليها اسم الفلوريسية.

واذا تصورنا المادة مكونة من بلايين البلايين من الذرات ، التى تستطيع كل منها الانتقال بين اكثر من منسوبين ، فاننا نجد ان ضوء المادة الواحدة يتكون من موجات ذات ترددات مختلفة ، اذ تتوقف كمة الطاقة المنبعثة على الفرق بين اى منسوبين مسموح الانتقال بينهما ، ومن ثم يتوقف التردد على موقعى هذين المنسوبين .

وعلى ذلك فلا يعطينا المصدر الضوئى ضوءا احادى الموجية .

واذا أسقطنا حزمةضوئية علىمادة ، انتقت ذرات تلك المادة من الحزمةالكمات التى تستطيع نقل الكترونا تها من مناسيبها الاصلية الىمناسيب أعلا ، وينشا عنذلك أمران .

١ ـ أن تستثار ذرات المادة ، ويمكنها العودة الى حالتها الطبيعية اما فى انتقال واحد وحينئذ تشع الضوء بالتردد نفسه التى امتصته به ، أو فى اكثر من انتقال وحينئذ يصدر عن كل انتقال ضوء بتردد اقل من تردد الضوء الممتص ، وهذا ما يسمى بالفلوريسية .

٢ ـ تنخفض شدة الحزمة الاصلية الساقطة المادة أى تمتص .

ويكون هذان الامران فى الواقع نقطة البداية فى فكرة الليزر ، اذ تنحصر الفكرة فى الاجابة على سؤالين .

١ ـ هل يمكن قصر الاشعاع فى الحالة الاولى على التردد الاصلى فقط دونالترددات الفلوريسية ؟

٢ ـ هل يمكن جعل الامتصاص سالبا ؟ وهذا السؤال ليس بغريب على المشتغلين بالعلوم الرياضية والفيزيقية ، فاية كمية عندهم يمكن أن تكون موجبة أو سالبة ، ومعنى السالبية فى هذه الحالة زيادة لانقصان.

ولقد وجدت الاجابة على هذين السؤالين فى الانبعاث المستحث .

الامتصاص السالب والانبعاث المستحث :

تبين الدراسات النظرية باستخدام نظرية الكم انه فى درجة الحرارة المطلقة ، يكون توزيع ذرات المجموعة الذرية فى مناسيب الطاقة المختلفة خاضعا لقانون بوليزمان اى أن :

$$\text{لو}\ \frac{ن_س}{ن_ص} = \frac{ط_ص - ط_س}{ك\ ء}$$

حيث $ن_س$ ، $ن_ص$ عدد الذرات فى كل من س ، ص ، $ط_س$ ، $ط_ص$ هما طاقتا هذين المنسوبين ك ثابت بولتزمان ، مع افتراض أن س أعلى من ص .

واذا تعرضت هذه المجموعة لاشعاع ذى طول موجة معين يقابل فرق الطاقة بين المنسوبين حدث الاتى :

١ ـ ترتفع بعض ذرات المنسوب ص الى المنسوب س مكتسبة ما يلزمها من طاقة من الاشعاع الساقط ، وهذا مايسمى بالامتصاص .

٢ ـ تنخفض بعض ذرات المنسوب س الى المنسوب ص ، فتشع بانتقالها اشعاعا مساو في التردد ، ومتوافقا فى الطور مع الاشعاع الساقط وهذا هو الانبعاث المستحث .

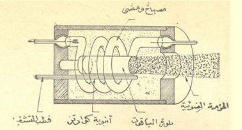
٣ ـ ينتقل بعض آخر من ذرات المنسوب س الى المنسوب ص تلقائيا اما فى خطوة واحدة أو على خطوات حسبما تسمح الظروف ، ولا يتوقف هذا الانبعاث التلقائى على الاشعاع الساقط ، فهو يحدث دائما سواء وجد هذا الاشعاع أم لم يوجد .

والنوع الثانى من الاشعاع هو الذى يهمنا أمره فى حديثنا عن الليزر .

واضح من توزيع بولتزمان انه كلما ارتفع المنسوب قل عدد الذرات الكائنة فيه ، وهذا هو الحادث فىحالة الاتزان الحرارى . ولكن ثمة ظروف يمكن أن يعكس فيها الوضع ويصبح عدد ذرات احد المناسيب العليا اكبر من عدد ذرات أحد المناسيب المنخفضة ، وفى هذه الحالة يزداد الانبعاث المستحث ويفوق الامتصاص أى يصبح الناتج النهائى انبعاث اشعاع يفوق فى شدته الاشعاع الساقط ، وهذا هو الامتصاص السالب الذى أشرنا اليه . أو التكبير .

ليزرالياقوت :

ان الفكرة في الليزر اذن هى تهيئة ظروف معينة يتحقق فيها الشرط السابق . وكان اول من حقق هذه الظروف هو «مايمان» باستخدام بلورات الياقوت . والياقوت أصلا هو أكسيد الالومنيوم مشوبا باكسيد الكروم . وذرات الكروم هى التى تضفى عليه اللون الاحمر الفاتح وتزيد حمرته بارتفاع نسبة الكروم فيه. وبلورة الياقوت التى استخدمها « مايمان » كانت من النوع الفاتح تحتوى أكسيد الكروم بنسبة ٠ر٠٥ في المائة



وانها ذرات الكروم هى المسئولة عن صلاحية اليـاقوت لعمل الليزر فهى تصبح سالبة الامتصـاص وهى التى تبعث باشعاع مستحث عندما تتعرض للاشعاع .

ويوضح لنا الشكل رسما تخطيطا لليزر الياقوت ، وهو مكون من قضيب اسطوانى من الياقوت يتراوح مابين ½ سم ، ١ سم ، وطوله مابين ٢ سم و ١٠ سم ·

وينتهى عند طرفيه بسطحين ومتوازيين تماما احدهما عاكس كلى والآخر عاكس جزئى · وذلك بترسيب غشاء فضى سـميك نسـبيا على الأول وآخر رقيق نسـبيا على الثـانى · ويحيـط بالقضيب مصـباح ومضى قوى (كالمستعمل فى التصوير) على شكل حلزونى · ويمتاز هذا النوع من المصابيح باعطاء ضوء شديد يستمر بضعة أجزاء من الألف من الثانية فى كل ومضة ·

وعندما يضىء المصباح تمتص ذرات الكروم فوتونات الضوء وتنتقل الى منسوب أعلى أى تستثار ، وكما نعلم لا تبقى الذرة المستثارة على هذه الحالة طويلا فتعود الى الحالة الطبيعية ، باعثة فوتون يستحث ذرة أخرى مجاورة · وتنبعث الفوتونات فى جميع الاتجاهات ، ويفلت الكثير منها من خلال جوانب قضيب الياقوت ، ولكن بعضها يسير فى اتجـاه المحور حتى يصل الى النهاية العاكسة فيرتد الى الطرف الآخر ويتعرض الى سلسلة من الانعكاسات ذهابا وجيئة بين الطرفين العاكسين ، وتعمل تلك الفوتونات فى مسيراتها المتعددة خلال الياقوت على استحثات انبعاث فوتونات أخرى وبذلك يتكاثر عددها ، الى حد كبير ، وحينئذ تنفذ من الطرف نصف العاكس على شكل نبضة ضوئية شديدة اللمعان ·

ويتميز ضوء الليزر كما أسلفنا بعدم تفرق حزمته على مدى بعيد جدا وبتوافقة في الطور ، وبعظم كثافة الطاقة التى يحملهـا · ففى عـام ١٩٦٢ أطلق العلماء نبضات ليزر نحو القمر فأضاءت مساحة بلغ قطرها بضعة كيلومترات وارتدت مرة أخرى نحو الأرض ·

ليس الياقوت هو المادة الوحيدة الصالحة لانتاج ضوء الليزر ، فمنذ اكتشافه عام ١٩٦٠ انكب العلماء على دراسة مواد أخرى ، وتوصلوا الى انتاج ضوء الليزر فى الغازات كمزيج الهليوم والنيون وفى السوائل ، وفى المواد شبه الموصلة والعنـاصر النادر تمثل الثوليوم والسماريوم والنيوديميوم والاربيوم · ولقد اكتشف أخيرا أن « أرسنيد الجاليوم » يستحث بالتيار الكهربى ، بدلا من الضوء أى أن امرار التيار الكهربى فى تلك المادة يعمل على توليد ضـوء متوافق الطور له صـفات ضوء الليزر ·

كابلات من الضوء :

لقد قوبل اكتشاف الليزر بحماس شديد من العاملين فى مختلف المجالات العلمية والتكنولوجية ، ولكن حماسهم جميعا لم يكن ليضارع السعادة والحماسة اللتين غمرتا الباحثين فى مجال المواصلات ونقل الرسائل · فلقد كان الحصـــول على حـــزمة متوافقـــة الطور من الموجات الكهرومغنطيسية عالية التردد ، وكثافة القدرة هو أملهم المرتقب · ووجدوا فى الليزر بشيرا لتحقيق هذا الأمل · ولكى ندرك الأهمية فى ذلك يجدر بنا أن نستعرض فى ايجاز طريقـة نقل الرســائل التليفونية والتلغرافية والتليفزيونيه .. الخ ·

تتم المواصـلات بين الأماكن البعيدة طبقا لقـاعدة الملتيبلكس Multiplex وهى ارســال عدد من الرســائل المختلفة على خط واحد · فيحتاج ارسال الكلام مثلا ، الى مدى ترددات ينحصر بين ٢٠٠ ، ٤٠٠٠ دوره فى الثانية · ويمكن نقل المعـلومات التى يحتويها هذا المدى على موجـات كهرومغنطيســية عـالية التردد فى منطقة يكون الفـرق بين نهـايتها ٣٨٠٠ دورة في الثانية أى يصلح لذلك موجات تقع تردداتها بين ١٠٠٢٠٠ ، ١٠٤٠٠٠ دورة فى الثانية مثلا ، وتسمى عملية تحويل الاشارة من مدى تردد (٢٨٠٠ دورة فى الثانية) الى مدى تردد آخر (١٠٠٢٠٠ ـ ١٠٤٠٠٠) Modulation وعلى ذلك يمكن تحويل ١٠٠٠ محـادثة تليفونية مثلا الى اشارة فى موجة واحدة تقع تردداتها فى مدى يحصر بين نهايتيه ترددات تبلغ ٣٫٨ مليـون دورة فى الثـانية (٣٨٠٠ × ١٠٠٠) ، والمتبع أن تعدل الاشارات الرسائلية عند أول الخط فى اشارة موجية واحدة تنقل فى كابل واحد ثم يعاد فكها عند نهايته بوساطة دوائر الكترونية معقدة ·

وتتوقف قدرة الكابل على النسبة بين اتساع مدى الترددات والتردد المتوسط للموجة · فكلما صغرت هذه النسبة أى ضاق المدى نسبيا ازداد عدد الاشارات التى يمكن احتوائها في الموجة الواحدة ، وهنا تظهر أهمية استخدام الموجات العالية التردد · ولنضرب لذلك مثلا توضيحيا · فتنقل الرسائل الآن على موجات دقيقة تبلغ ترددادتها نحو ٥ مليون دورة في الثانية ، أما موجات الضوء فتقع المنطقة المتوسـطة من طيفها عند نحو ٥٠٠ مليون دورة في الثانية وواضح اذن أن الاتساع ٣٫٨

مليون دورة في الثانية أضيق كثيراً جداً نسبيا في حمل الرسائل الى ١٠٠٠٠٠ ضعف السعة الحالية المتوافرة فى حالة الموجات الدقيقة • أى يمكن نقل ١٠٠ مليون رسالة على خط واحد وفى نفس الوقت ، ولا يخفى مالذلك من أهمية اقتصادية عظمى •

وسوف لا يكون الوسط الناقل للرسائل في هذه الحالة كابلا سلكيا أو الفضاء كما هو متبع الآن ، بل سيكون هذا الوسط هو الحزمة الضوئية المنبعثة من الليزر • ومن المحتمل أن تتخذ الحزم الضوئية مساراتها فى أنابيب تحت الارض مزودة بعدسات على أبعاد معينة للمحافظة على تجمع الحزمة •

وعلى الرغم من أن استخدام الليزر فى نقل الرسائل لايزال يبدى الكثير من التحديات من الناحية العلمية والتكنولوجية والاقتصادية الا أنه من المنتظر أن يكون له دور هام فى نظم المواصلات فى المستقبل •

الليزر فى خدمة العلم والتكنولوجيا :

يتميز ضوء الليزر كما اوضحنا من قبل بصفات ثلاث تجعله أداة هامة يستعين بها الانسان فى استكشاف ميادين جديدة لم يتيسر له ارتيادها من قبل • فلقد فتح الليزر مجالا جديدا في دراسة سلوك الاشعاع داخل المادة ، اذ كانت تلك الدراسات مقصورة حتى وقتنا هذا على الاشعاعات الصادرة من المصادر العادية ، والسؤال الذى يقفز الى الذهن فى الحال هو هل يتغير سلوك الاشعاع بمروره داخل المادة اذا مازادت شدته ودرجة تركيزه زيادة فائقة كتلك التى تتوافر فى حزمة ضوء الليزر ؟

لنترك هذا السؤال لعلماء هذا الجيل علهم يجدون فى الاجابة عليه نتائج مثيرة تفتح آفاقا جديدة فى العلم والتكنولوجيا • ولكن المؤكد الآن أن ضوء الليزر شق طريقه الى التطبيق كأداة استخدمها العلماء والتكنولوجيين والاطباء فى تحسين طرقهم فى مختلف المجالات •

فلقد وجد الفيزيقيون والكيماويون فى أحادية اللون الفائقة وتوافق الطور الذى يتميز به هذا الضوء ، مصدرا عياريا للطول الموجى والتردد ومن ثم استخدم فى معايرة الأطوال وكمصدر للمطايف الضوئية التى تتطلب درجة عالية من دقة تحديد الطول الموجى •

ووجد فيه التكنولوجيون أداة للحام ، والثقب وتشطيب السطوح نظرا لعلو درجة تركيز الطاقة فى حزمته • فلقد أمكن فى احدى التجارب ثقب رصة من شفرات الحلاقة المصنوعة من الصلب • بتصويب نبضة من ضوء الليزر عليها كما أمكن تبخير الكربون ، بل احداث ثقب فى قطعة من الماس •

أما الأطباء ، فقد وجدوا فيه أداة لتثبيت شبكية العين • ويتطلع الأطباء الى استخدام ضوء الليزر المار فى الالياف الزجاجية الدقيقة لاضاءة الاجزاء الداخلية من الأنسجة وامكان رؤيتها ، كما يتطلعون أيضا الى استخدام نبضاته المركزة المارة فى تلك الألياف الزجاجية للفتك بالأورام الخبيثة ، أو فى العمليات الجراحية الدقيقة بدون استخدام الاسلحة •

الليزر فى الحرب :

يسعد العلماء والبشرية أجمع اكتشاف جديد يؤدى الى حياة أرغد ، ولكن سرعان ماتذوب سعادتهم أمام الاحساس بأن هذا الاكتشاف ذاته له جانب آخر له فعاليته العظيمةفي الاطاحة بالحضارة وهلاك بنى البشر. وشأن الليزر فى ذلك شأن جميع الاكتشافات العظيمة التى سبقته فى الاكتشاف كالديناميت والطاقة النووية والصواريخ •• الخ فلقد وجد رجال الحرب فى شدة تركيز ضوء الليزر ودقة توجيهه أملا فى الحصول على سلاح مبيد رهيب اذ يكفى تصويبه نحو أى هدف حتى يذيبه أو يتركه هشيما تذروه الرياح • وتعمل مراكز ابحاث القوات المسلحة فى كثير من الدول الكبرى على الارتفاع بكفاءة ذلك السلاح الرهيب لاضافته الى قائمة أسلحتها المهلكة المدمرة •

ولقد بدت بشائر نجاح استخدام الليزر فى أعمال الدفاع ليزامل الرادار فى تحديد مواقع الأجسام كالطائرات المغيرة والصواريخ •• الخ • ومن المأمول أن يتفوق النظام الجديد الذى أطلق عليه سم «كوليدار»على نظام « الرادار » فى أن الأول سوف يكون قادرا على تحديد شكل الجسم وموقعه ، وهذه ميزة عظيمة اذ أن الرادار يحدد الجسم كنقطة على حاجز الاستقبال •

ان الطفل الذى ولد عام ١٩٦٠ أصبح يافعا ولم يتجاوز السابعة من عمره ويقدر له أن يصبح عملاقا فى السنين القليلة المقبلة فلقد اهتم به رجال العلم والصناعة والحرب ورصدت بلايين الجنيهات لرعايته ، ويأمل الجميع أن تعود هذه الأموال والجهود عليهم بما يحقق أحلامهم سواء بتوفير عيشة ارغد أو بالكسب المادى ، أو بسيادة العالم واشباع غريزة السيطرة والتفاخر بالقوة •



مكتبة المجلة

دراسات في فقه اللغة

تأليف : د. صبحي الصالح
المكتبة الاهلية - بيروت

نقد : د. محمود فهمي حجازي

١ ـ كان لقائي مع كتاب الدكتور صبحي الصالح الذى ألفه بعنوان «دراسات فى فقه اللغة» حافلا بمشاعر مختلطة ، فسعادتي بصدور كتاب عربي في هذا الميدان ترجع الى الفراغ الذى تعانيه المكتبة العربية الحديثة في الدراسات اللغوية ، ولكن هذه السعادة مالبثت أن تحولت مع قراءة الكتاب الى شعور بالالم والاشفاق على المادة والباحث . المؤلف أستاذ فقه اللغة في كلية الآداب بالجامعة اللبنانية وجامعة دمشق ، والطبعة الثانية من الكتاب ظهرت سنة ١٩٦٢ . والمكان والزمان يفرضان ـ من الناحية النظرية على الأقل قيمة علمية الكتاب . وصف المؤلف كتابه « باستيفائه أهم المناهج المقررة لتدريس فقه اللغة على المستوى الجامعى » ، وقال عنه أيضا انه من : « المؤلفات العلمية الرصينة ، » وليس هذا فحسب بل يذكر المؤلف عن كتابه أنهم : « عدوه أحسن ما ألف فى بابه » . بهذه الاحكام المتعالية يبدأ الكتاب ، ثم شن المؤلف بعد هذا حملة استخفاف على المتخصصين في علم اللغة والمؤلفين فيه فيرمى هذا « بتهاونه بأقوال المتقدمين وندرة عزو الآراء الى أصحابها » ، ويتهم ذاك بانه : « كثيرا ما يدخل الضيم على العربية وهو يطبق عليها ما أتقنه من المناهج الغربية » . وكان المؤلف الكريم قد صادر قبل أن يبدأ الكتاب على القيمة العلمية والتاريخية لجهود اللغويين العرب المعاصرين واضعا كتابه مكانا عليا .

تحدث الفصل الاول عن مصطلحى « علم اللغة » و « فقه اللغة » ، ثم فاجأ القارىء بأن البحث اللغوى : « لا يشترط الاحاطة بالنحو والصرف والبلاغة وعلم الاساليب ومعرفة الكثير من مفردات اللغة المدروسة ولايشترط فيه اجادة عدد من اللغات قراءة وكتابه وحديثا ، فكثير من علماء اللغة وفقهائها المشاهير كانوا لا يجيدون غير لغتهم القومية ... وفى دراسة لغتنا العربية بخاصة أعظم بالباحث اذا كان ملما ببعض اللغات السامية كالسريانية والعبرية فبهذا الالمام يلاحظ مواضع التقارب والاختلاف والاخذ والاقتباس وقد يعوض الباحث ذلك بمعرفة لغة غربية حية كتب فقهاؤها فى هذه المباحث والدراسات (ص ٦٠٥)

وهذا حكم خطير من المؤلف فاجادة اللغات ليست فى رأيه . أداة ضرورية للبحث ، والمعرفة باللغة السامية شيء مفيد ولكن مما يمكن الاستغناء عنه بمعرفة لغة أوربية . وهنا نتساءل : من هم هؤلاء المشاهير من اللغويين الذين لم يكونوا يجيدون غير لغتهم القومية) ان البحث اللغوى الحديث ظهر لعوامل مختلفة فى اوربا وازدهر في القرنين التاسع عشر والعشرين، ودراسة اللغات الكلاسيكية ولا سيما اللاتينية واليونانية جزء من التعليم العام في معظم بلدان أوربا ، وهى عنصر أساسي ان لم تكن العنصر الاساسي في الدراسة الجامعية للغات والاداب . وتعلم اللغات الاجنبية الحديثة أمر متعارف عليه عند كل المشتغلين بالعلوم فضلا عن المتخصصين في الدراسات الانسانية . اتخذ

البحث اللغوى الحديث في طور نشأته المنهج المقارن وسياته في الدراسة ، ومعنى هذا أن دارس علم اللغة كان يتعلم ثم يدرس مجموعة من اللغات القديمة المنتمية الى أسرة لغوية واحدة كمنطاق لدراستها دراسة مقارنة . فمن هم اذن علماء اللغة المشاهير الذين كانوا لا يجيدون غير لغتهم ؟ الواقع أنهم كانوا يفهمون عددا من اللغات فهما يمكنهم من قراءة النصوص وبحثها بحثا لغويا مقارنا ، ولا يعنى هذا أنهم كانوا يتحدثون هذه اللغات بطلاقة بل نعنى قدرتهم على الفهم والفهم الدقيق كأساس للتحليل المقارن . فالقدرة التعبيرية باللغة شيء وفهم اللغة شيء آخر قد يلتقيان وقد يفترقان وبين هذا وذاك درجات . ولكن المؤلف يخالف هذا ويخيل القارىء أنه اعتمد في هذا على مصدر او مرجع ، اذ انه يشير في هذا السياق الى كتيب الفه بالفرنسية Perrot بعنوان La Linguistique

ولكن نص الكتيب الفرنسى فى الفقرة التى اشار اليها مؤلف كتابنا لاتحمل هذا المضمون الذى فهمه مؤلفنا على الاطلاق وها هو النص الاصلى :

D'autre part, un linguiste n'est pas un polyglotte et, si la connaissance pratique d'un grand nombre de langues lui donne des avantages considérables, elle n'est pour lui qu'un moyen, non une fin, on pourrait citer d'excellents linguistes incapables de se servir pratiquement d'une autre langue que leur idiome maternel.

وترجمة هذه الفقرة : « ومن جانب آخر فليس عالم اللغة هو المتحدث بعدة لغات ، واذا كانت المعرفة التطبيقية بعدد كبير من اللغات تقدم له فوائد قيمة فانها ليست الا وسيلة لا غاية ، ويمكن ان نشير الى عدد من اللغويين الممتازين الذين لم يكونوا قادرين على الاستخدام العملى لأية لغة غير لغتهم الأم » . وواضح أن المؤلف الفرنسي يعنى بالمعرفة التطبيقية الاستعمال والاستخدام لا القدرة على الفهم الدقيق للنصوص المدونة بلغات أجنبية قديمة أو حديثة او القدرة على استخدام المراجع الاجنبية . وشتان هذا وما ينسبه مؤلفنا الى المرجع المتواضع .

هذا ومن المعروف أن اللغات السامية أداة ضرورية للبحث فى اللغة العربية . فيمكننا أن نبحث العربية بالمنهج المقارن مقارنين اياها باللغات السامية الاخرى كلها ، لا بالعبرية والسريانيه فحسب . لا شك أننا ندرس اليوم العبرية والسريانية فى معاهدنا لأسباب تاريخية ولكن اللغات السامية الاخرى مثل الاكادية والاجريتية والحبشية ادوات أساسية لمن رااد بحث العربية على ضوء اللغات السامية . ولا يمكن بحال من الاحوال أن يستغنى باحث لغوى بالفرنسية أو الألمانية أو الانجليزية أو أى لغة أوربية حديثة عن دراسة اللغات السامية ، فالبحث في اللغات السامية يقارن هذه اللغات ، ولايجوز لطالب بحث أن يقرأ شيئا بلغة أوربية عن هذه اللغات ويدعى العلم بها أوادعاء التخصيص فى فقه اللغة . وغنى عن البيان ان مثل هذه التخصصات الدقيقة تشترط المعرفة بعدد من اللغات الاوربية التى كتبت بها الأبحاث حتى أن أصحاب المعرفة بلغة واحدة يدركون ما عندهم من ثغرات فى المعرفة وقصور نسبى فى البحث.

٢ ـ عرف المؤلف فقه اللغة بانه: منهج للبحث استقرائى وصفى يعرف به أصل اللغة التى يراد درسها وموطنها الاول وفصيلتها وعلاقتها باللغات المجاورة أو البعيدة الشقيقة أو الأجنبية وخصائصها وعيوبها ولهجاتها واصواتها وتطور دلالتها ومدى نمائها قراءة وكتابة ((ص ٦)).

وهنا نلاحظ أن المؤلف الكريم يعطف المجالات على المناهج عطفا لا يجيزه التعبير العلمى الدقيق ويدخل في البحث اللغوى ماليس منه ، فعلم اللغة الحديث يعرف المجالات التالية للبحث : الاصوات وبناء الكلمة وبناء الجملة ودلالة المفردات . هذا ويمكن بحث كل قسم من هذه الاقسام الاربعة على نحو وصفى بان ندرس لغة ما أو لهجة ما فى مكان محدد وزمان معين ومستوى بعينه كان ندرس بناء الجملة في القرآن الكريم او في الشعر الجاهلى او في لهجة القاهرة ١٩٦٧ ، وبجانب المنهج الوصفى يعنى المنهج التاريخى بتتبع الظاهرة الصوتية أو الصرفية او النحوية التركيبية أو الدلالية في اللغة الواحدة على مر العصور وفى مختلف المستويات . اما المنهج المقارن فيقارن بالاصوات أو بناء الكلمة أو الجملة أو الدلالة في اللغات الداخلة فى مجموعة واحدة كاللغات السامية أو اللغات الجرمانية ... الخ .

يعنى هذا أن تعريف علم فقه اللغة بانه وصفى أمر غير دقيق ، وأقل دقة من هذا ان ندخل موضوع أصل اللغة ضمن مباحث علم اللغة ، فالبحث الحديث يدرس اللغة في مرحلتها التاريخية المدونة في النقوش والمؤلفات أو المرحلة المنطوقة المعاصرة ، والبحث يبدأ مع أقدم النقوش ، وكل المراحل السابقة على اقدم النقوش تخرج تماما عن البحث اللغوى . ذكر المؤلف في تعريفه أن دراسة الخصائص والعيوب من فقه اللغة ، والواقع أن علم اللغة الحديث يدرس اللغة كنظام من الرموز الصوتية محاولا تحليل هذا النظام الى عناصره الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية دراسة تبلور هذه العناصر دون حكم بالميزة أو العيب ، وعلى الباحث أن يقرر هذا دون انفعال ودون تحيز للغة وتعصب على أخرى ، لقد انتهى الوقت الذى كانت بعض اللغات تعتبر لغات مثالية ، وليس امام الباحث الحديث الا اكتشاف العناصر المكونة للنظام اللغوى . وقبل أن ننتهى من بحث هذا التعريف نلاحظ أنه ذكر أن دراسة اللهجات والأصوات من فقه اللغة ، ذكر هذا على نحو يوحى الى القارىء أن هذا شيء وذاك شيء آخر . والواقع أن اللهجات ما هى الا انظمة من الرموز تدرس في جوانبها الصوتية والصرفية والنحوية التركيبية والدلالية تماما مثل اللغة الفصحى .

هذا وقد حدد المؤلف بعد هذا مباحث فقه اللغة بانها : أصل اللغة وقرابتها ، والأصوات والدلالة . أما الموضوع الاول فيخرج كما أشرنا عن البحث اللغوى تماما وأما الاصوات والدلالة فمجالان من مجالات علم اللغة ، لقد نسي المؤلف هنا أن بناء الكلمة وبناء الجملة من علم اللغة واعتقد أن أصل اللغة من علم اللغة.

٣ ـ تحدث المؤلف عن البحث اللغوى عند العرب وألقى بعدة احكام منها : ((ان منهج فقه اللغة عند العرب بدا وصفيا استقرائيا

تقرر فيه الوقائع في ضوء النصوص لا تفرض على أحد ولا يقضي بها على احد ، ولكن هذا المنهج السليم سرعان ما انحرف واعتوره الضعف منذ أن استبدل العرب القواعد بالحقائق والمعايير بالوقائع ص ١٢ . ولم يذكر المؤلف دليله أو شواهده على هذا ، وهنا نقف معه قليلا ، فالنصوص التى بين أيدينا اليوم والتى تؤرخ منها جهود اللغويين والنحاة العرب يرجع أقدامها الى النصف الثانى من القرن الثانى للهجرة منها كتاب سيبويه والكتاب المنسوب للكسائى فى لحن العامة ، ولانستطيع المضى فى تاريخ البحث اللغوى عند العرب الا الى المرحلة التى سجلت ونقلت الينا في كتب النصف الثانى من القرن الثانى الهجرى . هذه هى المادة ومنها نلاحظ أن عملية جمع اللغة والوصف لازمت منذ البداية وضع الضوابط التى حاول اللغويون فرضها فيصلا للاستخدام اللغوى الصحيح ، وعملية الجمع لم تكن عفوية ولم تكن شاملة بل خضعت لفكرة فصاحة بعض قبائل البدو واستبعاد أخذ اللغة عن غيرهم ، وهكذا ارتبطت الفصاحة والاستخدام اللغوى السليم بعدد من القبائل ولمستوى لغوى بعينه ومن هنا رفضت الصور اللغوية الاخرى . وصفوة القول أن المعيارية نشأت مع بداية حركة الجمع والوصف اللغوى .

ولعل من الطريف أن يذكر المؤلف عن اللغويين العرب أمورا تصور أنها عاقتهم عن البحث المقارن ، يقول عنهم: « انهم لا يريدون أن يقارنوا لغة القرآن بالعبرية لأنها لغة اليهود ولا بالآشورية والبابلية لانها لهجات قوم من عبدة الكواكب ولا بالسريانية لأنها لغة الصابئة ولا بالجشية لأنها لغة عبد الاصنام أو غير ذلك من الملل والنحل » ص ٢٤ .

وفى هذا النص أخطاء علمية كثيرة، فالعبرية قورنت بالعبرية مقارنات ساذجة نجد هذا فى مؤلفات النحاة العبريين فى الأندلس ولم يؤد هذا الى نشأة النحو المقارن ، أما الآشورية والبابلية فكانت آثارهما قد انتهت من الحياة اليومية قبل الفتح الاسلامى باكثر من الف عام ، فعندما فتح العراق لم تكن هناك بابلية ولا آشورية على الاطلاق فالعرب لم يجدوهما ليرفضوا مقارنتهما بالعربية كما زعم المؤلف ، وفضلا عن هذا فلم تكن السريانية لغة الصابئة ، بل كانت لغتهم هى المندعية والمندعية احدى اللهجات الارامية ولكنها ليست هى السريانية ، وهناك خطأ تاريخى فى حديث المؤلف عن الحبشية ، اذ أنها كانت لغة مجتمع مسيحى منذ دخلت المسيحية الحبشة وكان هذا قبل ظهور الاسلام، ففى القرن الثامن الميلادى لم تكن الحبشية لغة عبدة الأصنام كما زعم المؤلف بل كانت لغة المسيحين هناك . ورغم خطأ كل تلك الجزئيات التى ذهرها المؤلف فالأمر الذى يعرفه الجميع أن العصور الوسطى الشرقية والأوربية لم تعرف علم اللغة المقارن، ولهذا عوامل تخرج عما ذكره المؤلف. ومن أهمها أن النحو المقارن نشأ فى اطار المدرسة التاريخية فى القرن التاسع عشر .

٤ ـ وفى الكتاب فصل عن العربية بين اللغات السامية اتضح منه أن المؤلف أراد أن « يعوض عدم معرفته باللغات السامية بمعرفة لغة غربية حية كتب فقهاؤها فى تلك المباحث والدراسات ولكن محاولة التعويض هذه لم ينص عليها المؤلف فى حديثه عن نفسه أو كتابه بل تناولها فى الحديث عن شروط عالم اللغة . ومعظم التواريخ التى ذكرها بالنسبة للهجرات السامية لايعرفها البحث الحديث ـ ولايوجد بحث قديم فى هذا ـ فالهجرة الأكادية لا تؤرخ بأبعد من ٣٠٠٠ ق.م والمؤلف يؤرخها قبل هذا بألف عام والهجرة الكنعانية يؤرخها بستة ٢٠٠٠ق م دون دليل على تقديمها خمسة قرون ولكن الأخطر من هذا وذاك أن المؤلف وهو يعيش فى سوريا ولبنان واصدر الطبعة الثانية من كتابه سنة ١٩٦٢ قد نسى تماما اللغة الأجريتية ،وهذا أمر لايكاد يصدق . لقد اكتشفت نقوش اللغة الاجريتية فى رأس شمراء على الساحل السورى للبحر المتوسط سنة ١٩٢٦ ، هذه النقوش تعد اهم الكشوف فى اللغات السامية فى القرن العشرين . لقد ادى اكتشاف الأجريتية الى تحول علمى هائل فى بحث اللغات السامية وخطوطها وآدابها . فهى اقدم لغات المجموعة الكنعانية وبها تراث أدبى خصب وكتابتها تمثل أقدم ابجدية عرفها العالم وتؤرخ النقوش بسنة ١٤٠٠ ق م تقريبا وعن الأجريتية تعلم العالم ـ فى مراحل متتالية وعلى فترات متعاقبة ـ الكتابة الأبجدية. كل هذا لم يخطر ببال المؤلف رغم انه يعيش فى منطقة الشام حيث اكتشفت النقوش الأجريتية . وليس الغريب الا يطلع المؤلف على هذه النقوش . ولكن الغريب حقا انه لم يطلع على كتاب ألفه بالفرنسية الأستاذ الدكتور فليش الاستاذ بجامعة القديس يوسف ببيروت كمدخل لدراسة اللغات السامية سنة ١٩٤٧، لو قدر له أن يقرأ هذا الكتيب لعرف ان هناك لغة سامية اسمها الاجريتية تحمل كثيرا من الخصائص القديمة التى نجدها فى العربية . هذا ومن المضحك حقا أن يذكر المؤلف المؤابية وهى لهجة لم تصلنا الا فى نقش واحد لايزيد عن ثلاثين سطرا وينسى الأجريتية .

أما اللغات السامية فى الحبشة فنسيها المؤلف تماما فى حديث عن اللغات السامية ، ومن المعروف ان العربية (الشمالية) والعربية الجنوبية تكونان مع اللغات السامية فى الحبشة المجموعة الجنوبية من اللغات السامية ، ولست أدرى كيف تجاهل المؤلف هذا فى الوقت الذى اشار فيه فى موضع آخر من كتابه الى أن « هناك مناطق فى الحبشة تتكلم بلغة سامية ص ٣٢ » . كان بودى ان تؤدى هذه العبارة الى ان يعرف المؤلف قدرا عن لغة الجعز وهى اللغة الحبشية القديمة او عن اللغة الأمهرية وهى اللغة الرسمية فى الحبشة أو عن الهررية والتجرى والتجرينا وهى لغات معاصره ،وكلها تنتمى الى اللغات السامية . وعلى كل حال فقد لجأ المؤلف الى قراءة شىء عن اللغات السامية وكتب ما كتب عنها معتمدا على كتاب الدكتور وافى

وكتاب ولفنسون الذى تقادم العهد بما به من معلومات .

تناول المؤلف العربية الشمالية فذكر أن العربية الباقية لهجتان : لهجة الحجاز ولهجة تميم ، وهذا الأمر يصدق الى حد كبير على الحياة اللغوية فى جزيرة العرب فى القرن الثانى الهجرى أو مع بعض التجاوز والتعميم على فجر الاسلام وصدره. ولكنى لا أعلم سببا لعدم الحديث عن العربية فى امتدادها العالى فى عصر الدولة العربية الاسلامية أوعن العربية فى العصر الحديث أغلب الظن أن المؤلف لايعترف بان هذا جدير بالبحث متصورا أن اللغة ككلمات وعبارات وأصوات هى هى لم يدخلها تغيير أو تطور ومن ثم لامبرر لذكرشىء فى هذا . والواقع أن أية لغة لايمكن أن تعزل وظيفتها الاجتماعية والحضارية والعربية لو ظلت -كما شاء المؤلف بلهجتها الحجازيةوالتميمة لما قدر لها أن تكون ذات قيمة فى التاريخ أو فى الحاضر . أن مكانة العربية ترجع الى ماصاحب ظهور الاسلام والفتوح من هجرات بشرية عربت منطقة العراق ومصر والمغرب والأندلس وأصبحت العربية بهذا لغة منطقة واسعةظهرت فيهاالحضارة العربية الاسلامية ، فهى لهذهالظروف أهم اللغات السامية على الاطلاق .

لنقف قليلا عند حديث المؤلف عن لهجتى الحجاز وتميم ، فهو يرى أن « لهجة قريش جعلتها العوامل السياسية والدينية والاجتماعية والاقتصادية اللغة العربية الفصحى المقصودة عند الاطلاق ص ٥٩ » . والواقع أننى لا أعلم دليلا لغوياواحدا على هذا فاللهجة الحجازية ليست هى اللغة الفصحى وهناك جوانب اختلاف أساسية تجعلنا نقول ان الفصحى لم تنشأ من لهجة الحجاز القديمة ، فالحجازيون - كما يذكر سيبويه - لم يكونوا يحققون الهمز كما يفعل بنوتميم ، ومعني التحقيق نطق الهمزة همزة على عكس التخفيف وهو عدم نطقها ، فالتميميون كانوا يقولون رأس بينما كان الحجازيون يقولون راس ، ينطقونها كما ننطق اليوم هذه الكلمة فى اللهجات العربية الحديثة ، والهمز فى الفصحى التى وصلتنا فى القرآن الكريم أو فى الشعر الجاهلى ظاهرة غريبة عن لهجة الحجاز ،ورغم هذا يقول المؤلف : « جاء نزول القرآن بنبر الهمزة دليلا على أن اللغة المثالية كانت قبل الاسلام قد استحسنت فى هذا لحن تميم فاقتبسته واتخذته صفة من صفات نطقها الفصيح ، ولكن الاسلام جريا على عادته فى التخفيف على القبائل ومراعاة لهجاتها - لم يلزم أحدا بتحقيق الهمزة وان التزمه فى الوحى فمالت قراءات أكثر الحجازيين الى التسهيل لا النبر ص ٧٢ » .

وأول شىء نلاحظه فى عبارة المؤلف أنه يستخدم مصطلح النبر فى غير المعنى المتفق عليه بين اللغويين المعاصرين العرب ، فالنبر هو الضغط الصوتى فى نطق أحد المقاطع فى الكلمة ، أما الذى يعنيه بالنبر فهو ماسماه القدماء والمحدثون بتحقيق الهمز ولا أعلم ضرورة لتغيير المصطلح وفوق هذا فالميل غير المبرر لوصف لهجة الحجاز بكل صفة ايجابية ووصف لهجة تميم بانها لحن تميم جعل المؤلف يقرر أن اللغة المثالية اتخذت الهمز من لحن تميم ، ومن هذا تجاوز واستثناء وخروج على العرف ، والواقع أن اللغة الفصحى لاتمثل أى لهجة قديمة وصلتنا على الاطلاق فاختلافها عن لهجة الحجاز لايقل عن اختلافها عن لهجة تميم كما سجلت لنا فى كتب اللغويين والنحاة فى القرن الثانى الهجرى ، وأما ميل الحجازيين الى تسهيل الهمز فى قراءة القرآن الكريم فهو أثر للعادات اللغوية عندهم ، أى أثر لهجتهم التى ماكانت تعرف تحقيق الهمز .

على كل حال فقد جمع المؤلف فى حديثه عن اللهجات كثيرًا من الجزئيات أخذها من المعاجم وكتب النحو ، ولكنه لم يستطع تصنيف هذه الجزئيات التصنيف المتعارف عليه فى البحث اللغوى الحديث فظلت مبعثرة ، وتقتصر على ايضاح هذا ببعض الأمثلة الصوتية .

٥ - وردت الظواهر الجزئية المختلفة التى يجمعها اللغويون المحدثون تحت اسم «المماثلة» فى الكتاب ، فى أكثر من موضع . يقول المؤلف : « فزد بالدال عوضا عن فزت ظاهرة مدهشة تستحق الاهتمام لأن تيميا قد استعاضت بحرف مجهور هو الدال عن حرف مهموس هو التاء بسبب التجاوز الصوتى بين الحرفين ٧٧ » .

والواقع أن استخدام مصطلح الهمس ومصطلح الجهر دون شرحهما يوقع القارىء فى حيص بيص ، والفرق بينهما أن بعض الاصوات مثل الزاى الدال وكل الحركات تنطق باهتزاز شديد فى الاحبال الصوتية ويطلق على هذه الاصوات اسم المجهورة ، أما الأصوات المهموسة فهى التى تنطق دون هذا الاهتزاز فى الاحبال الصوتية . وماحدث فى المثال المذكور ان استمرار اهتزاز الاحبال الصوتية فى النطق بالزاى فى «فزت» فنطقت التاء باهتزاز الاحبال الصوتية فاصبحت دالا ، فالفرق بينهما أن الدال مجهورة تنطق بالاهتزاز الشديد أما التاء فمهموسة تنطق دون هذا الاهتزاز .

هذا هو الشرح العلمى الذى لا يعرف اللغويون المعاصرون غيره لهذه الظاهرة ، ولكن كيف شرح المؤلف الهمس والجهر ؟ .

لقد تناول المصطلحين القديمين ونقل عن بعض الكتب عبارة غامضة لاتعرف الأحبال الصوتية ولا عملها ، والواقع أن تحديد مفهوم سيبوية للهمس والجهر قد دار عند الباحثين المؤرخين لعلم الأصوات عند العرب، وتأكد بالنصوص والتجارب - دقة سيبوية فى فهم طبيعة الهمس والجهر

ولكن ظهر مع هذا أمر آخر ،وهو أن أصوات القاف والطاء والضاد تنطق اليوم نطقا مختلفا عن النطق الذى سجله سيبويه . فالقاف والطاء ينطقان فى الفصحى اليوم نطقا مهموسا وهما عند سيبويه من المجهور ، ومعنى هذا باختصار أن ماسجله سيبوية للقاف كان نطقا كالجيم المصرية وهو النطق الذى نلاحظه الى اليوم عند البدو فى كل الدول العربية وفى مناطق من صعيد مصر . والطاء القديمة كانت بنص

سيبويه دالا مطبقة ، ومعنى هذا أن نطقنا اليوم للضاد فى مصر ينطبق على النطق القديم للطاء .

ورغم هذا فالمؤلف يأخذ قائمة الأصوات المجهورة من الكتب القديمة كاملة دون أن يدرسها تاريخيا أو يتحقق من مطابقتها أو مخالفتها للنطق الحالى للعربية الفصحى ، فالقاف والطاء عنده مجهورتان ولكنه لم ينتبه الى أنهما تنطقان اليوم فى العربية الفصحى بالهمس دون جهر . ومن الغريب بعد هذا أن يقول المؤلف « مخارج الحروف وصفاتها تخضع للملاحظة المباشرة ». ثم يصدر الحكم التالى « من يدرس أصوات هذه اللغة دراسة احصائية دقيقة يؤخذ بظاهرة مدهشة حين يرى رأى العين ثبات هذه الأصوات وفى خصائص لغتنا احتفاظها بانسابها القوية فلم يعترها من التغيير فى النطق بحروفها ما اعترى سائر اللهجات فى العالم ... واذا كان اللغويون المحدثون يلاحظون بوجه عام ان النظام الصوتى بعيد كل البعد من أن يكون ثابتا طوال تطور لغة من اللغات فان معجزة الكلمة العربية تتجلى فى ثبات أصولها التى تومىء الى مدلولاتها حتى لو أن عربيا جاهليا بعث الآن وسمعنا ننطق بلفظ فصيح لفهمه لأن أصوات لغتنا لم يطرأ عليها تغيير ، فطريقة النطق بها اليوم لاتختلف فى شىء عن طريقة النطق بها بالامس البعيد ص ٣٣١».

وهكذا يستثنى المؤلف العربية ليجعلها دون دليل علمى شذوذا بين اللغات الانسانية ، والعربية بعيدة عن هذا الشذوذ ، وقد صرح المؤلف بهذا بقوله (ص١١٩) : « نميل الى الاعتقاد بأن اللغات تتفاوت فى أنماط نشاتها وتطورها وأن مايصدق على اللغات الانسانية المختلفة ربما لايصدق تماما على لغتنا » .

٦ ـ هناك ملاحظات صوتية قليلة سجلها المؤلف عن اللهجات الحديثة وهى بعيدة عن الصواب كل البعد، يقول : « التبدلات الصوتية فى اللهجات العربية المتباينة ...شديدة مستهجنة فى لهجاتنا الحديثة خاصة فالضاد ـ وهى رمز لغتنا بصوتها الفخم استحالت دالا فى أكثر لهجاتها العامة فضلا عن انقلاب القاف ألفا والذال زايا والثاء سينا ٣٣١ » .

أما انقلاب القاف ألفا فغير صحيح اذ المقصود هنا انقلاب القاف همزة والهمزة غير الألف . نحن لانقول فى مصر بدلا من بقرة بارة بل نقولها كما لو كانت الهمزة حلت محل القاف، الفيصل فى الأصوات هو النطق لا الكتابة . أما ما زعمه فى اللهجات المعاصرة من قلب الذال زايا فغير صحيح على الاطلاق فالذال بقيت فى بعض اللهجات ذالا وتحولت فى البعض الآخر الى دال نجد هذا فى اسماء الاشارة واضحا كل الوضوح ده ـ دى ـ دول ...

أما الزاى التى سمعها المؤلف فهى ليست فى اللهجات وانما هى محاولة المتحدث تقليد الفصحى وعدم اتقان النطق بها فتنتج هذه الصورة ونجد الزاى محل الذال فى الكلمات المستعارة من المستوى الفصيح ، ونفس الامر بالنسبة للثاء والسين فالثاء بقيت فى بعض اللهجات ثاء وتحولت الى تاء فى البعض الآخر تالت ـ تالته ـ تعلب توم ـ تقل . أما اذا حاول المتحدث نطق الثاء الفصحى ونطق بها سينا مثل نطق كثير من المصريين كلمة ثروة فالسين هنا نتيجة استعارة الفاظ من المستوى الفصيح .

٧ ـ أما قضية النهايات الاعرابية للاسم فقد تناولها المؤلف فى كثير من الحماس، يقول ص ١١٩ : « ولما أصابت العربية حظا من التطور أضحى الاعراب عنصر حياتها وسبب بقائها وسر خلودها » ، وهنا يخلط المؤلف بين الاعراب كاحدى خصائص البنية اللغوية للعربية الفصحى وبين حياة هذه اللغة وبقائها ، فالعربية بقيت لغة المنطقة الممتدة من العراق حتى المغرب لأسباب حضارية وسياسية ودينية ، وانحسرت عن ايران والأندلس لاسباب سياسية ودينية ، ولم يكن يكن وجود علامة الرفع أو النصب أو الجر سببا فى بقاء اللغة وخلودها فاللغة لاتبقى اكراما لصوت أو لنهاية اعرابية ولا تعيش فى فراغ وهى مرتبطة بالمجتمع الذى تستخدم فيه .

ويستدل المؤلف بعد هذا على وجود ظاهرة الاعراب قائلا (ص ١٢٠) : وان أدلة كثيرة لتقوم على شعور العرب بوراثتهم لغتهم معربة فهذه أمارات الاعراب باطرادها وسلامتها واضحة فيما صح من أشعار الجاهليين، وذلك هو التصرف الاعرابى ما فتىء يراعى بدقة بالغة حتى القرن الرابع الهجرى يوم كان الرواة والاخباريون يختلفون الى الاعراب فى البادية ليأخذوا من أفواههم اللغة ويعودوا السنتهم الفصاحة والبيان والواقع أن هذا النص يبدأ دقيقا ثم يجافى الصواب ، فجمع اللغة تركز فى القرن الثانى للهجرة بدايته فى أواخر القرن الاول ونهايته مع السنوات الاولى فى القرن الثالث ، ولذا فمعظم الرسائل اللغوية التى ألفت انما ترجع الى هذه الفترة ، وأسماء اللغويين مثل أبى زيد والاصمعى وأبى عبيد القاسم بن سلام ومؤلفاتهم خير دليل على هذا . اما القرن الرابع فلم يعرف حركة جمع اللغة من البادية فقد كانت العربية قد استقرت كلغة للتعبير الحضارى ولم تعد لغة البدو مثلا يحتذى . الاستثناء الوحيد فى هذا الصدد هو الأزهرى صاحب تهذيب اللغة ، فهو اللغوى الوحيد من القرن الرابع الذى اضطر لظروف خاصة الى سماع اللغة من الاعراب ودون قدرا مما سمعه فى معجمه ، ولم يعرف القرن الرابع حركة جمع اللغة بالمعنى العلمى للتعبير.

واذا كان الحديث عن النهايات الاعرابية فكان على المؤلف أن يستشهد على حقيقة وجود الاعراب فى العربية فى عصورها المبكرة بالنقوش الأكادية التى كتبت كتابة كاملة بالحركات منذ عام ٢٧٥٠ ق‌م تقريبا ، أى قبل النحاة العرب بأكثر من ثلاثة آلاف عام . ووجود الأعراب فى النقوش الاكادية دليل على وجوده فى اللغة السامية الأم على دقة مالاحظه النحاة العرب فى العربية .

٨ ـ من بديهيات علم اللغة الحديث أن اللغة نظام من الرموز الصوتية العرفية ومعنى هذا أن هذه الرموز تحمل دلالتها عن طريق الاستخدام العرفى فى البيئة اللغوية ، وأن كل ما بين الصورة الصوتية ومعناها انما هو الارتباط الرمزى العرفى . ولا صحة لما يقال عن ارتباط طبعى بين الصوت والمعنى فلا علاقة بين كلمة « قطة » وبين ذلك الحيوان المسمى فى العربية بهذا الاسم الا العلاقة الرمزية المتفق عليها فى البيئة اللغوية ، وحتى تلك الكلمات التى توهم فيها البعض علاقة طبيعية مثل هديل نباح خرير نقيق ، هذه الكلمات ليست فى واقع الأمر الا رموزا عرفية مرتبطة ببيئتها اللغوية ، فكل كلمة من هذه الكلمات لاتوحى لوقعها الصوتى بل للدلالة التى اكتسبتها عبر استخدامها فى البيئة اللغوية . ورغم هذا كله يقول المؤلف عن هذا الضرب من الكلمات (ص ١٨٣) : « وقد اعترف بوجوده فى اللغات الانسانية المختلفة كل باحث محقق يدرس اللغة على أنها ظاهرة اجتماعية » ، وفى موضع آخر يقول المؤلف (ص ١٨٢) : « ان علينا حين نفهم دلالة الألفاظ .. أن نفرق بوضوح بين القيمة التعبيرية الذاتية من نحو والمكتسبة من نحو آخر » . والواقع كل القيم الدلالية الايحائية للفظ مكتسبة ولا صحة لما زعمه المؤلف من قيمة تعبيرية ذاتية . فكل اللغة وكل لغة رموز صوتية ذات حدود اجتماعية ولو كانت هناك قيمة تعبيرية ذاتية لفهمت كلمة bellen الألمانية فى المجتمع العربى على أنها النباح .

ويعتقد المؤلف فى شىء يطلق عليه « القيمة التعبيرية للصوت البسيط » ويقول فى هذا مفرقا بين (صعد) و (سعد) : « جعلوا الصاد لأنها أقوى لما فيه أثر مشاهد يرى وهو الصعود فى الجبل أو الحائط ونحو ذلك (ص ١٤٩) وجعلوا السين لضعفها لما لايظهر ولا يشاهد حسا ويذكر فى موضع آخر (ص ١٦٠) : « ومن ذلك القد طولا والقط عرضا وذلك أن الطاء أخفى للصوت وأسرع قطعا له من الدال فجعلوا الطاء المناجزة لقطع العرض لقربه وسرعته والدال الماطلة لما طال من الأثر وهو قطعه طولا » . والنص الأخير نقله المؤلف عن ابن جنى ، ولو دقق المؤلف بحث هذا الموضع لتأكد له أن الكلمتين قد وقط من أصل واحد اشتقاقيا فنطق الطاء القديمة فى عصر سيبويه دالا مطبقة أى مثل الضاد المصرية ، والذى حدث هو أن القاف المطبقة قد جعلت الدال فى قد مطبقة فنتجت الكامة الثانية قط . هذا هو التطور الشكلى وهو أمر يفسر بالضوابط الصوتية ، أما التفرقة الدلالية بينهما فأمر يرجع الى الاستخدام فى المجتمع لا الى مايراه المؤلف من القيمة التعبيرية للصوت البسيط .

٩ ـ هذا ونلاحظ فى حالات كثيرة عدم دقة المؤلف فى استخدام المراجع والمصادره فالمؤلف فى دفاعه عن القدماء يقول (ص ١٤٧) . « لم يخف على علمائنا الأقدمين أن اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم » . والواقع أن هذا التعريف مأخوذ كما أشار المؤلف فى الهامش ـ من كتاب الخصائص لابن جنى ، وهذا هو حد اللغة أو تعريف اللغة عند ابن جنى وهو ثمرة جهده ولايجوز للمؤلف أن يجعل هذا تعريف « علمائنا الأقدمين » بل يخصص هذا بانه تعريف ابن جنى . وكان بودى أن يشرح المؤلف عناصر هذا التعريف مبينا أن الأصل فى اللغة هو الجانب الصوتى المنطوق لا الرمز الكتابى ، ولو فعل هذا لما تحدث فى غير موضع عن « المقطع الثنائى » ، فلايوجد شىء فى علم اللغة اسمه ـ مقطع ثنائى ـ فهناك ضوابط متفق عليها بين اللغويين فى تصنيف المقاطع ، ولكن ما يعنيه المؤلف . بمقطع ثنائى هو كلمة تبدو ثنائية مثل « أب » « أخ » والكلمة الاولى ـ حالة نطقها بالنهاية الاعرابية رفعا ونصبا وجرا ـ مكونة من مقطعين الأول مكون من الهمزة والفتحة والثانى مكون من الباء أو الخاء ثم الحركة (أو ثم الحركة والتنوين) نطقنا الكلمة دون نهاية اعرابية أب لكانت مكونة من مقطع واحد مغلق .. وعلى كل حال لايوجد شىء اسمه « مقطع ثنائى » . والذى جر المؤلف الى هذا الخطأ هو خداع البصر وكان ينبغى عليه أن يفهم مع اللغويين المحدثين أن اللغة أصوات لا كتابة وأن تصنيف المقاطع أمر علمى لا اجتهادى .

أما الكتب التى ذكرها ضمن مراجعه الاوربية فقليلة وبعضها مترجم الى العربية مثل كتاب فندريس : اللغة وقد ترجمه الدكتور محمد القصاص والاستاذ عبد الحميد الدواخلى منذ أكثر من خمسة عشر عاما وطبع بالقاهرة وكان يجدر بالمؤلف أن يشير فى ثبت المراجع الى أن الكتاب قد ترجم . وقد لاحظت أنه يأخذ شواهده من المؤلفات الاوربية على نحو غريب فيستشهد بكتيب صغير ألفه بالفرنسية بيرو فى العقد الخامس من هذا القرن وصدر فى مجموعة كتبت للقارىء العام ، على أن مناهج البحث اللغوى فى القرن التاسع عشر كانت مناهج تاريخية (ص ٧) وكان الاجدر به أن يحيلنا على أهم أبحاث القرن التاسع عشر ، ومن هذه الأبحاث دراسات نولدكه التى نقل عنوانها فى قائمة مراجعه ، واذا سلمنا بأن المؤلف اطلع عليها فى أصلها الألمانى لطلبنا منه أن يذكرها ضمن أهم دراسات المنهج المقارن ، ولطلبنا منه أيضا أن يشير الى هذه الدراسات عندما تحدث عن نظرية الأصل الثنائى ، أما استخدامه للمراجع فيحتاج الى وقفة فهو يقول (ص ٧) « أعلن جسبر سن أن علم اللغة تاريخى » ومرجعه فى هذا ليس كتاب يسبر سن بل كتاب للباحث اللغوى الانجليزى فيرث . وهذا أمر غريب فاللغوى يسبرسن ليس أول من نهج النهج التاريخى ، وتاريخ البحث اللغوى يعرف فرانتس بوب الالمانى بكتابه المؤلف سنة ١٨١٦ ويعرف جهود الاخوين « جريم » فى القرن التاسع عشر وهؤلاء من أوائل من أرسوا دعائم المنهج التاريخى ولا يجوز أن ننسب ظهور المنهج التاريخى الى يسبرسن . أما من ناحية مراجعه العربية ، فالمؤلف يعتمد على كتاب ألفه متخصص فى علم الاجتماع غير متخصص فى اللغات السامية ، وعلى كتاب تقادم به العهد لاسرائيل

ولفنسون ، اعتمد عليهما اعتمادا كاملا فى حديثه عن اللغات السامية. ويعرف كل طالب بحث فى العربية واللغات السامية الأبحاث الثقةالتى يعتمد عليها فى كل لغة وفى النحو المقارن ، ولاتوجد هذه الكتب بلغة اوربية واحدة . بل باكثر من لغة ، فكل باحث يكتب فى الاغلب الاعم بلغته ، ولايجوز على الاطلاق الاكتفاء بلغة غربية واحدة والاستعاضة بها عن معرفة اللغات السامية كماسبق للمؤلف أن قال .

١٠ ـ وفوق هذا وذاك فالكتاب زاخر بالحماس الانفعالى الذى لا يناسب البحث العلمى الهادىء ، يقول المؤلف (ص ١٢٤) : « ألا وان المستشرقين يعرف بعضهم كذب بعض من لحن القول مثلما نعرف نحنطيش كثرتهم وتسرعهم من لحن القول أيضا » . وفى موضع آخر يقول : « مانود أن نؤكده ... ان دراسة علمائنا للأصوات العربية لايضاهيها فى العمق والدقة والاستقصاء جميع الدراسات التى يقوم بها اللغويون الآن فيما يسمونه « علم الاصوات اللغوية » ولما نريد أن نثبته من أن حروفنا العربية محفوظة الأصول ومعروفة النسب » . وفى موضع ثالث يقول (ص ١٧٧) : وللباحثين المحدثين نظرات فى اللغة يحسبونها اصيلة بكرا حتى اذا درسوا آثار القدماء وتصانيفهم تبين لهم أن الأولين لم يتركوا للآخرين كثيرا ، وأن علماء السلف قتلواهذهالدراسات اللغوية بحثا كما يقولون حتى آتوا على جل مانفترضه الآن من النظريات واحتجوا لكل افتراض بشواهد تنطق بصوابه أو فساده » .

وهذه العبارات التعميمية لاتقدم للبحث العلمى جديدا وليس هدف اللغويين المحدثين من بحث العربية وصفيا أو تاريخيا أو مقارنا الا تسجيل الحقائق واكتشاف جزئيات النظاماللغوى ،والبحث اللغوىيستفيد ـ كأى بحث علمى حديث ـ من كل الجهود السابقة ويعتبرها انتصارات للعقل البشرى ، ولهذا فليس هناك مجال للسب أو كيل المديح أو الاستهانة ، فلكل مجتهد مكانه فى التاريخ وليس قدماء اللغويين بحاجة الى عصبية قبلية ، ولكننا بحاجة الى دراسة لغتنا ، ودراسات القدماء من العرب وأبحاث اللغويين الاوربيين والمتخصصين العرب فى علم اللغة الحديث، كلها محاولاتللاسهام فى دراسة اللغةالعربية والبحثالعلمى لايحترم الا العمل الهادىء الأصيل .

وبعد فكل هذا لا يقلل من مكانة الاستاذ الجليل مؤلف الكتاب فهو باحث له كتبه المعروفة فى ميادين اخرى غير علم اللغة .

الصورة الشعرية

تأليف : سيسل داى لويس
لندن ١٩٥٨ - الطبعة التاسعة

بقلم : جابر عصفور

من البديهيات التى يعرفها النقاد الآن ان أى تصور صائب للصورة الشعرية لابد أن يقوم على نظرية محددة ودقيقة فى الخيال ولهذا السبب لم ينجح النقد الاوربى فى عصوره الكلاسية فى فهم الصورة الشعرية بل انها ظلت تعامل من النقاد على أنها مجرد زخارف او تنميقات تضاف الى النسيج الشعرى دون أن تؤثر فيه تاثيرا جوهريا . بيد أن الموقف تغير مع الحركة الرومانسية التى نظرت الى الصورة باعتبارها وسيلة لاستكشاف التجربة الشعرية ذاتها ، وكان تركيز الرومانسيين عليها نابعا من تركيزهم على نظرية الخيال . ومن هذه الفترة اخذ النقاد يوجهون اهتمامهم البالغ للصور الشعرية حتى ليصبح من العسير علينا أن نحصى هنا اهم الكتابات النقدية التى كتبت عن الصورة الشعرية او ان نشير الى تعدد اتجاهاتها ومناهجها . حسب القارىء أن يدرك أن الاتجاه الغالب على «النقد الجديد» فى الغرب هو تحليل الصورة من الزاوية اللغوية باعتبارها علاقات جديدة يضطر الشاعر اليها للتعبير عن رؤيته الجديدة . ومن هذا المنطلق أخذ ريتشاردز فى كتابه «فلسفة البلاغة» يحلل طرفى الاستعارة ويتأمل العلاقة المتفاعلة بينهما ، ثم يضيف تلميذه امبسون Empson الكثير الى جهوده بتحليله السيمانطيقى لتراكيب الشعر اللغوية فى كتابه عن بنية الكلمات ، ثم يركز على ماينتج عن هذه التركيبة من غموض Ambiguity فى كتابه «سبعة انماط من الغموض» ولايتوقف درس الصورة عند هذا الجانب فقط بل ان الناقد المعاصر يستعين بعلوم ودراسات عديدة ليعمق بها فهمه للصورة كعلاقات لغوية . ويتنوع مفهوم الصورة من ناقد لآخر تبعا لاستخدامه هذه العلوم والدراسات وتركيزه على واحد منها دون الاخر ، وهم جميعا يؤكدون اهميتها باعتبارها الوسيلة الوحيدة للتعبير عن رؤية الكاتب المتفردة .

وهذا الكتاب الذى نحاول أن نعرضه ثمرة لهذه الجهود ، ويتميز الى جانب ذلك بان صاحبه وهو سيسل داى لويس C. Day Lewis ناقد وشاعر معروف ، ومن ثم فان تحليله للصورة لابد أن يجمع بين براعة الناقد فى التحليل ورهافة احساس الشاعر . بيد أن ثمة ملاحظة ينبغى أن نذكرها للقارىء قبل مضيه فى مطالعة الكتاب ، وهى أن داى لويس ثالث ثلاثة كونوا حركة متمايزة فى الشعر الانجليزى - بعد اليوت - اما زميلاه فهما (د. هـ. اودن) و (ستيفن سبندر) ، وقد تميزت هذه الحركة بميلها النسبى الى الحركة الاشتراكية اليسارية فى اوربا او الماركسية على وجه التحديد . ولهذا السبب سيلاحظ القارىء أن داى لويس لايركز على تحليل الصورة باعتبارها علاقات لغوية وانما باعتبارها اداة للفكر الشعرى - وقد ذكر هو ذلك صراحة فى كتابه - والفارق بين الامرين جلى ، ففى الحالة الاولى يتجه التحليل النقدى وجهة سيمانطيقية فيهتم بدلالة التراكيب المكونة للصورة ويلقى بثقله على التفاعل والتداخل بين أطرافها ومايمكن أن يؤدى اليه ذلك من نتائج بالنسبة للمعنى الشعرى اما فى الحالة الثانية فان التحليل ينتقل غالبا من الصورة كعلاقات الى مضمون الشعر نفسه . ولاتعنى هذه الملاحظة أن الكتاب لن يقدم للقارىء ايضاحا هاما لكثير من قضايا الصورة انما تعنى أن القارىء - خصوصا المهتم بحركة النقد الجديد - لن يعثر على بغيته من التحليل الدقيق للعلاقات اللغوية التى تكون الصورة . وفيما عدا هذه الملاحظة فالكتاب مفيد جدا بالنسبة للقارىء والدارس على السواء .

- ١ -

ما الذى نفهمه بكلمة « الصورة الشعرية » ؟ انها فى أشد مفاهيمها سذاجة تعنى مشهدا أو لوحة تتكون من كلمات ، والنمط الشائع من الصور هو النمط البصرى فعديد من الصور قد تبدو غير بصرية تظل فى الواقع محتفظة بارتباط ضئيل بالبصرية . هل هذا فهم سليم للصورة الشعرية . لنتأمل هذه الصورة :

انتهينا ياسيدتى الطيبة
لقد ولى نهارنا المشرق ونحن
مقبلون على الظلام .

انها لاتقدم مشهدا أو منظرا للعين رغم أنها تتكلم بلغة المشهد ، ولو تأملنا الصور التى تبدو من السطح وصيفة تماما فاننا سنجدها تقدم لخيالنا شيئا اكثر من الانعكاس الدقيق للواقع الخارجى .

ان كل صورة شعرية - فيما يقول داى لويس - استعارية الى حد ما ، اذ انها تطل علينا من مرآة لاترى فيها الحياة الكثير من وجهها ولكنها تدرك الحقيقة عنه . وكلمة الصورة image نفسها مضللة اذ اننا لو لم نحذرها لانتهينا الى أن الصورة تقدم ادراكا حرفيا لشىء موجود بالفعل وهذا مادفع بريتشاردز فى كتابه فلسفة البلاغة الى رفضهما وتفضيل كلمة « الاستعارة metaphor عليها . ومهما يكن أمر فداى لويس يستعمل كلمة الصورة على أنها مرادفة للتعبير الاستعارى ، وبهذا الفهم يصبح كل نعت أو تشبيه أو استعارة صورة شعرية .

واذا كنا قد حددنا الصورة الشعرية بالتعبير الاستعارى فما هو المعيار

الذى يحكم به الناقد على الصور داخل القصيدة ؟ من البديهى أن الشاعر لا ينقل لنا العالم الخارجى كما هو وانما يشكله من جديد واهبا له معنى هو خلاصة تجربته . اذا كان الامر كذلك فالناقد لايمكنه الحكم على الصورة الشعرية تبعا لمطابقتها للعالم الخارجى وانما يصبح معياره فى الحكم عليها هو ما فيها من حياة وعاطفة مصدرها احساس الشاعر ذاته ، وكولردج يوضح هذا المعيار حينما يقول فى ثنايا نقده لشكسبير (ليست الصور وحدها ، مهما بلغ جمالها ومهما كان انطباقها على على الواقع ، ومهما عبر الشاعر عنها بدقة ، هى الشىء الذى يميز الشاعر الصادق . وانما تصبح الصور معيارا للعبقرية الأصيلة حينما تشكلها عاطفة سائدة أو سلسلة من الأفكار والصور ولدتها عاطفة سائدة) هذا معيار صائب فى نظر داى لويس للحكم على الصور داخل القصيدة. ويمكننا على أساسه أن نمضى معه فى الدراسة .

ان القصيدة التقريرية تفشل غالبا فى اثارتنا ولا تجعلنا نشعر باى متعة أو بهجة ، وعلى العكس من ذلك القصيدة التى تعتمد على الصور لنقل تجربتها فتثير فينا احساسا جماليا واضحا . ومن ثم يجب أن نطرح على انفسنا هذا السؤال الهام: ماسر العملية التى تستطيع الصور بها أن تخلق البهجة لدى القارىء ؟ واجابتنا على هذا السؤال هى أول خطوة نخطوها للنفاذ الى عالم الصورة الشعرية وادراك طبيعتها الحقه .

ان ميدلتون مرى يقول ان الشاعر عندما يحاول تحديد انفعالاته ومشاعره الوجدانية ازاء الأشياء يضطر لأن يكون استعاريا . وهو يعنى بهذه العبارة أن الشاعر فى سبيل ادارك ماهية انفعالاته ومشاعره يحاول أن يحددها ، ومن ثم يجد نفسه حتما يفتش فى مظاهر العالم الخارجى بحثا عن المماثل والمشابه لانفعالاته ، وهو لن يهدأ الا اذا عثر على هذه المماثلات التى تحدد انفعالاته وتبلورها . وانفعالاته فى هذه الحالة تبدو كما لو كانت تنساب خارجا وتتشكل فى رموز حسية وهذه الرموز هى التى تعطيها صفة التحديد التى لايمكن أن تتوفر انفعالات أخرى بلا رموز . واذا كان الشاعر يلجأ الى البحث عن المشابه والمماثل لانفعالاته حتى يحددها فاننا نطلب منه أن تكون هذه المشابهة صائبة وانها لم تدرك من قبل أو نادرا ماأدركت حتى تأتى الينا بكشف جديد صادق .

هذه هى نقطة البداية للاجابة عن سؤالنا : التحديد والكشف . فالشاعر يحدد انفعالاته ومن ثم يلجأ الى رموز العالم المادى المماثلة لها ومن خلال العلاقة التى تتكون بينها وبين انفعالاته تتحدد انفعالاته وتأتى الينا هذه العلاقة التى لم ندركها من قبل بأثر الكشف .

ويقدم لنا هيوم Hulme الخطوة الثانية عندما يقرر أن مهمة الشاعر تتمثل فى رؤيته للأشياء كما هى حقيقة ، وأن عليه أن يعد نفسه لحالة عقلية مركزة تقبض على مايراه ضروريا للتعبير الحقيقى عما يشعر به . والشعر يختار لذلك التشبيهات والاستعارات الجديدة لا لمجرد جدتها وانما لأن القديم منها قد توقف عن تقديم شىء حسى واصبح مجرد تجريدات جامدة . وعندما نحصل على هذه الاستعارات والتشبيهات الجديدة نحصل على اقتناع حى يشكل انفعالا جماليا خالصا نحصل عليه من الصورة .

ولكن هل التحديد هو حقا أهم اغراض الشاعر حتى فيما يتعلق بالصورة الشعرية ؟ أو أن جدة الصور وتحديدها هما اللذان يمنحان القارىء اقتناعا جماليا أو كشفا أو بعبارة أخرى يمنحاه المتعة الشعرية ؟ ان التحديد ـ فيما يرى داى لويس ـ ليس هو كل شىء فى الشعر وقد لايكون هو الشىء الاساسى فى الصورة الشعرية من المؤكد أن الشاعر يحاول أن يرى الأشياء كما هى حقيقة ولكن ما من شىء حقيقى فى عزلة واكتفاء تام بذاته. ان الواقع نفسه يتكون من علاقات متداخلة غاية فى التعقيد والتشابك. وعندما نكون على علاقة بالأشياء أو الكائنات فانه يتولد عندنا انفعال ازاءها ، ومن ثم فالشاعر لايستطيع رؤية الاشياء كماهى حقيقة ولايستطيع أن يكون محددا ازاءها مالم يحدد بالمثل المشاعر التى تربطه بها .

وهنا نستطيع أن نقول ان هذه الحاجة الى التعبير عن العلاقة بين الاشياء والعلاقة بين الأشياء والمشاعر هى التى تضطر الشاعر الى الصورة، وهى نفس الحاجة التى تتطلب من من الصور أن تترابط داخل القصيدة بضرورة داخلية أقوى من مجرد ادعاء الكلمات بالانتظام فى أنماط . ان كل صورة ليست مجرد خلق لموضوع أو فكرة فحسب وانما خلق لهما فى علاقة بتجربة . والاستعارة نفسها قائمة على علاقات لغوية ليست بدورها الا انعكاسا لعلاقات بين الأشياء وعلاقات هذه الأشياء بمشاعر الشاعر وانفعالاته .

اذا آمنا أن الكون جسد تندمج فيه كل الكائنات الحية والجامدة وتترابط بعلاقات عميقة لا انفصام بينها فاننا سنسلم بأن الصورة الشعرية تمنحنا حدسا جزئيا للعالم كوحدة وأن كل صورة شعرية بكشفها عن جزء من هذا العالم انما توحى بوحدته واتساعه اللامتناهى . يتساءل داى لويس عما يريد الشعر أن يقوله لنا فى النهاية ؟ ويجيب على هذا السؤال قائلا ان الشعر يريد ان يقول لنا أننا لو أصبنا طائرا فاننا قد أصبنا أنفسنا ، وأن أى جريمة تقترف ضد أحد المخلوقات انما يقع وزرها على باقى الأفراد ، واننا لن نكفر عما نقترفه الا اذا شعرنا بالحب من جديد . وهذه حقيقة قد أدركها كولردج بوضوح قاطع فى قصيدته المشهورة « الملاح القديم » وقد اشار اليها اشارة تقريرية فى ثنايا القصيدة عندما قال « انه يصلى جيدا، ذلك الذى يحب جيدا الرجال والطيور والحيوانات » . وهي حقيقة عبر عنها توماس هارمس بصورة مختلفة عندما قال « يجب أن يظهر الجنس البشرى كنسيج عظيم متحد يهتز كل جزء من اجزائه حين تهتز نقطة واحدة فيه مثله فى ذلك مثل نسيج العنكبوت حين يلمسه لامس » . هناك اتفاق عام فى الرأى على ان حقيقة الشعر انما تنبع من ادراك الشاعر لوجود وحدة

تكمن تحت ظواهر العالم وتنتظمها جميعا . ولن يتم للشاعر اكتشاف هذه الوحدة الا بادراكه للعلاقات التى تربط بين الأشياء والعلاقات التى تربط بينه وبين الأشياء ، وهذا لن يتم له الا بالصوة الشعرية .

وعلى هذا فمهمة الشاعر هى التعرف على النمط والشكل اينما يلمحه فى الحياة ، وعليه أيضا أن يبنى ادركاته لهذا النمط فى شكل شعرى يقنعنا — بالحاجة وتآزره — بحقيقة هذه الادراكات . ويمكننا أن نقول ان الشاعر وجد فى هذا العالم ليكون شاهدا على مبدأ الحب مادام الحب هو خير كلمة بالنسبة لتوقنا البشرى للدفء والتوحد مع أقراننا . ومن ثم فادراك مبدأ الحب الذى نقوم عليه كل أشياء العالم هو الأهم بالنسبة للشاعر ، اذ عليه أن يتفهم هذا الحب كضرورة ترتبط بها كل الأشياء وكضرورة تمكننا من أن نرى الشكل الشعرى كصورة تتصالح فيها كل متناقضات العالم وتنضام فى وحدة .

هذا هو السبب الذى يجعلنا نشعر بالبهجة ازاء صورة القصيدة اذ انها بتجمعها فى نمط متكامل تهبنا المتعة لأنها ترضى توقنا البشرى الى النظام والكمال . ان الصورة الشعرية — كما يقول المؤلف — هى العقل البشرى طالبا الالتحام بكل شىء حيا كان أو جامدا وهو لكى يحقق هذا فانه يصنع عن طريق الاستعارة تماثلا بين أشياء العالم اللا متماثلة وهذا هو سرقوتها الذى أدركه أرسطو قديما عندما تحدث عنها كادراك حدسى للتماثل فى اللاتماثل .

وعلى هذا فالصورة الشعرية ليست هى فقط الوسيط الذى يدرك القارىء عن طريقة العلاقات التى تشكل النمط الشعرى بل ان وظيفتها اكثر وأخطر من ذلك ، انها تخبرنا أن العالم الواقعى أيضا يقوم أو ينبغى أن يقوم على نمط ونظام .

— ٢ —

اذا كانت الصور الشعرية علاقات تكون نمط القصيدة الذى يرضى شوقنا الى النظام والكمال فما هو المنهج الذى نسلكه فى دراسة الصور داخل القصيدة ؟ هل ننزعها من سياقها ونصنفها بعد ذلك فى أنواع مختلفة مطلقين على كل نوع منها اسما يميزه عن غيره ؟ أم أن الأجدى أن ندرسها كعلاقات تساهم بطريقة عضوية فى تشكيل معنى القصيدة وبلورته ؟ لقد قام الناقد الامريكى هنرى ولز Henry Wells سنة ١٩٢٤ — أى بما يزيد عن عشرين سنة من ظهور الكتاب الذى تتحدث عنه — بدراسة الصورة فى الشعر الاليزابثى فبدأ بما أسماه الصورة الزخرفية Decorative Image وهى اكثر الأنواع حرفية واقلها قيمة فنية وانتهى بالصورة الخصبة Exuberant Image التى تتميز بثرائها وقدرتها الفائقة على اثارة خيال القارىء . وهذا منهج أثبت فشله ومن يتأمل دراسة الناقد الألمانى ولفانج كليمن Clemen فى دراسته للصورة الشعرية عند شكسبير (صدرت بالالمانية ١٩٣٦ ثم ترجمها صاحبها الى الانجليزية ١٩٥١) يجده يلح باستمرار على فكرة السياق الذى لايمكن أن تدرس الصورة منفصلة عنه . وهذا هو نفس المنهج الذى يستخدمه داى لويس الذى يرى أن الصورة فى القصيدة جزء من كائن عضوى لايمكن فصلها عنه بل ان الصور التقليدية أو الزخرفية التى قد يراها بعض النقاد زائدة ولافائدة منها يرى داى لويس أنه يصعب فصلها عن القصيدة دون أن تفقد بعض وهجها . ومن العسير علينا أن نصنف الصور فى أنواع اللهم الا انواعها الأساسية من تشبيه أو استعارة أو تشخيص . يرى المؤلف ان أول مانفعله لدراسة الصورة هو أن نسأل أنفسنا أولا ما الذى يمتدحه الناقد المعاصر ويطلبه من الصورة الشعرية ثم نرى الى أى مدى يتفق هذا أو يختلف مع كل من التصور النظرى والتطبيق الشعرى المسيطر على أجيال الشعر الانجليزى السابقة.

أما مايتطلع اليه الناقد الحديث فى الصورة فهو ثلاثة أشياء : جدتها وتكثيفها وقدرتها الايحائية وبعد أن يناقش المؤلف هذه المصطلحات الثلاثة يرى أنها ليست هى المحك الاساسى فى دراسة الصورة ولا تكوينها فان العامل الاساسى لهذا التكوين هو مايسميه بمبدأ التناسب أو المطابقة Congruity ويعنى به مطابقة الصورة أو تآلفها مع السياق الذى وضعت فيه ومع الفكرة التى يريد الشاعر التعبير عنها ! فالتشبيه المفصل مثلا يتواءم مع الشكل الملحمى أو الروائى ولكنه لايتناسب مع القصيدة الغنائية البسيطة .

لكن ثمة ملاحظة تستوقف الباحث فى حديث داى لويس عن الصورة المكثفة وأعنى بها كلامه عن الرمز Symbol فهو يرى أن الرمز فردى الدلالة ولهذا فالصورة أكثر ثراء وخصبا منه لأن دلالتها تشع فى اتجاهات متعددة وليست فردية كالرمز . وفى الحقيقة فان كلام المؤلف عن الرمز هنا ينطبق على مايسمى بالاشارة أو العلامة Sign أما الرمز فى الشعر فهو ثرى العطاء شأنه فى هذا شأن الصورة تماما بل ان التفريق بينهما — يكاد يصبح متعذرا ولهذا السبب نجد أن رينيه ويليك يقول فى كتابه « نظرية الأدب » ان دلالات كل من الرمز والاستعارة والصورة متداخلة جدا ويصعب التفريق بينها . وعلى اى الأحوال فان المؤلف لم يقف طويلا أمام الرمز بل عرض له عرضا عابرا ومن ثم لاداعى للتوقف عنده .

وفى ضوء فكرة المؤلف عن مبدأ تناسب الصورة مع السياق والفكر الشعرى يأخذ فى تتبع الاستعمال الصورى فى عصور الشعر الانجليزى المختلفة بادئا من الشعر الاليزابثى الذى أثريت فيه الصورة ثراء ملحوظا فى مجال الدراما ويوضح الفارق بين طبيعة استعمال الصورة فى القصيدة وطبيعة استعمالها فى الدراما . ففى الحالة الثانية تصبح وظيفتها ثانوية أو تابعة للحدث الدرامى نفسه فتضوء هذا الحدث أو توضحه أو تمهد له أما فى القصيدة الغنائية فهى الاساس نفسه . والمسألة بعد ذلك مسألة تناسب مع السياق فطبيعة البنية المسرحية تفرض نوعا خاصا من الصور وطبيعة البنية الغنائية تفرض نوعها الخاص .

واذا انتقلنا الى مجال القصيدة الغنائة عند الاليزابثين واليعاقبة

فسنلاحظ فقرها الشديد وسطحيتها ويرد داى لويس هذا الى أن أغلب القصائد عندهم كتبت من أجل الموسيقى أو بمصاحبة الموسيقى وكتابة القصيدة من أجل الموسيقى تتطلب نوعا خاصا من التكنيك فى معالجة الصور يختلف عما يضعه الشاعر المعاصر الصور فى مثل هذا الشعر أشبه بازهار الماء تطفو على السطح ولكنها بلا جذور عميقة تشدها الى القاع . وعندما نتأملها بعيدا عن مجال الموسيقى فانها تفقد كل لونها وبهائها . ومن البديهى أن الصور المكثفة أو الجريئة لاتتناسب مع مثل هذا الشعر لانها تهدف الى تحطيم التناسب النغمى بين الكلمة والسطر الموسيقى . والمثل الأعلى لهذه الكتابة عند المؤلف هو توماس مور .

واذا كان التناسب بين فكرة الشاعر عن القصيدة واستعماله للصور هو الذى أدى الى تسطيح الصورة فى الغنائية الاليزابثيه فهو أيضا المسئول عن تعقيد الصور فى الشعر الميتافيزيقى . لقد حاول الشاعر الميتافيزيقى من «دن» الى «كاولى» أن يبحث عن دماء جديدة للصورة الشعرية وعلى يده تحولت الغنائية الاليزابثيه الصافيه الى شكل فكرى معقد . ويمكننا أن نعزو هذا التطور الى تغير العصر نفسه واضطرابه الذى حول وجهة الشاعر الى داخله ليبحث فى ذاته عن الأمان المفقود فى الخارج . وليس من قبيل المبالغة – فيما يرى المؤلف – أن نقرر أن سيل الصور الجديدة الذى نجده عند الشعراء الميتافيزيقين ثم شعراء مابعد الرمزية وشعراء أوربا المعاصرين انما هو انعكاس لأوضاع تاريخية بعينها ، لأنه اذا كانت الصور هى منهج للكشف عن النمط الذى يحتوى المظاهر الحياتية المتنافرة فمن البديهى أن أى تغير فى البنية الاجتماعية لمجتمع ما وتجددها يترك بصماته على صور شعراء العصر . وفى فترات التغير المضطربه ينبغى أن نتوقع اشتداد الميل الابتداعى لتركيب صور جديدة ناهيك عن الانحراف فى هذا الميل وهو ماحدث عند الشعراء الميتافيزيقين .

واذا كان الشعراء الميتافيزيقين قد اعتمدوا على الذهن فى تكوين صورهم فاننا نجد أن القوة الايحائية لهذه الصور ليست بالثراء الموجود عند الرومانسيين فقد كان مايميز الشاعر فى هذه المرحلة هو الاهتمام بشحن الصور باكثر مما تحتمله من الفكر . وقد انتقد جونسون الشعراء الميتافيزيقين لتحطيمهم الأفكار الى اجزاء صغيرة ومتابعة كل جزء منها الى أبعد مدى . الا أن صورهم مع ذلك كانت تتناسب مع موضوعها ومع مايطلبه الشاعر منها .

وعند الشعراء الأوغسطيين الذين كانوا يهتمون بترجمة الافكار الى شعر نجد نوعا آخر من الاستعمال الصورى يخضع لطريقه هؤلاء الشعراء فى الكتابة . فبالنسبة لهم كانت وظيفة الصورة هى توضيح الأفكار وتفسيرها لا خلقها كما نفهم نحن الآن . وعندما قال جوته (هناك فارق عظيم بين الشاعر الذى يبحث عن الخاص فى سبيل العام والآخر الذى يبحث عن العام فى الخاص . إن طريقة الثانى هى الطريقة الصحيحة فى الشعر .) فقد كان واقعا تحت تأثير نفوره من الشعر الأوغسطى . وأغلب النقاد يتحدثون عن الصور الأوغسطية كزخارف محضه .

ولكن داى لويس يرى أننا اذا كنا نعنى بهذا المصطلح ثانوية الصورة وعدم اضافتها أى شىء للمعنى فهذا أمر ماكان ينفرد به الأوغسطيون وحدهم بل هو موجود قبلهم وبعدهم ولفهم الصور فى هذا الشعر ينبغى علينا ان نراعى مبدأ التناسب ومطابقة الصورة للغرض الذى يستعملها الشاعر فيه . وعندما نقارن استعمال الصور عندهم بما كان عند الميتافيزيقيين فسنجد أن الصور عندهم كانت اشبه بعلامات تنير الطريق الذى تسير فيه فكرة القصيدة النثرية المحددة سلفا أما الميتافيزيقيون فان الصور عندهم كانت تخلق فكرة القصيدة أو على الأقل توجه مسارها . ولهذا السبب نجد أن اليوت وشعراء الكلاسية الجديدة فى أوربا يهتمون كثيرا بهؤلاء الشعراء ويتأثرون بهم تأثرا ملحوظا.

وعندما نصل الى الصورة الرومانسة فاننا نواجه الثراء الحقيقى لها . لقد اصبحت الصورة عند شعراء هذه الحركة أسلوبا فى استكشاف الحقيقة وتحررت من قيود الفكرة النثرية المحددة التى كان الشاعر الأوغسطى يعقلها بها . ومن ثم فالصورة الرومانسية لاتشرح فكرة أو تعنى بتوضيحها وانما تثير خيال القارىء وتترك له عملية التفسير والادراك . ويستوقفنا المؤلف أمام هذه الصورة ليكتسى :

المياه المنسابة فى غايتها المقدسة
فى تطهيرها الخالص لشواطىء الأرض البشرية

هذه الصورة لاتعنى فقط أن البحر يطهر الأرض ويغسلها من شوائبها وانما يشع معناها فى اكثر من اتجاه ولا يتوقف عطاؤها عند معنى واحد . ويمكننا أن نرى نفس الشىء فى صورة مرديث التى تتشابه مع صورة كيتس فى ثرائها .

كمأساة الحياة المتكررة فى كل زمان
تموج عواطفنا صاخبة هادرة كقوة المحيط فى نصف الليل
ذلك الذى يهدر كجيش عرم من الفرسان
لكن يلقى على الشاطىء خيطا رقيقا شاحبا

ان الصورة هنا لاتقرر أو توضح فكرة بل هى أسلوب يستكشف به معنى تجربته . قارن بين هذه الصورة وصورة ماثيور آرنولد وهى تنبع أيضا من الربط بين الارض والبحر:

بحر الايمان
كان مرة فى أقصى امتلائه يلتف على على ساحل الارض
كطيات نطاق ألق ملتف
ولكنى لا أسمع الآن الا
زئيره الحزين الطويل الرجع
يتقهقر دونما انفاس
فى ريح الليل على الأطراف الرحبة
الكئيبة العادية فى هذا العالم

ان اللغة رومانسية ولكن البناء فيما يرى داى لويس مازال كلاسيا، وماتختلف به صورة آرنولد عن الصورة الكلاسية هو القوة العاطفية التى تكمن فى لغتها . ولكن صورة مرديث أكثر منها ايحائية لأنها تترك للقارىء مجالا رحبا لتفسيرها.

بيد أننا نلاحظ أن العامل الذى يهب للصورة الرومانسية الثراء والحياة يحمل فى طياته جرثومة فشلها ، فعندما ينطلق الشاعر بالصورة بعيدا ليستكشف المجهول فثمة خطر مستمر يتمثل فى أن الصورة قد تفقد مايربطها بكل من هيكل التجربة وغيرها مع عالم الطبيعة أدى الى استكشافات جديدة للعلاقات المتنوعة بينها وبين الانسان وأثرى الادراك البشرى ثراء هاما .

– ٣ –

اذا كانت الصورة فى القصيدة بناء متكامل لاسلسلة من الومضات السريعة المتنافرة فما الذى يصنع لها وحدتها داخل النمط الشعرى ؟ ومن اين تأتى لهذا النمط وحدته ؟ ان الاجابة على هذا تقودنا الى دراسة شيئين : عملية الابداع نفسها من ناحية ونمط الصور بعد اكتماله وانجازه من ناحية اخرى .

لقد أشرنا الى أن الصورة وليدة الخيال الشعرى فما هو مفهوم المؤلف عن الخيال ؟ انه يقول (عندما نتحدث من ناحية عن التعاطف الوجدانى الشائع لدى كل الناس الا انه عند الشاعر يكون بصورة مخصوصة اكثر تهذيبا وتكثيفا ، ومن ناحية اخرى عن الامتداد الدائم لعواطف الشاعر تجاه الأشياء والمستقبل والغائب وكل مايمكن بعيدا عن دائرة التجربة الآنية والتى بدون هذا الامتداد يصبح معناها أقل وضوحا واكتمالا الى أبعد حد ؛ والخيال بهذا المفهوم قائم على درجة فائقة من درجات التعاطف الوجدانى يدفع الشاعر الى الالتحام بالأشياء والموضوعات التى يتقبلها حسه . وفى درجة التوحد هذه يكمن الفرق بين الشاعر والرجل العادى اذ أن الأول قادر على التحرر من الادراك المادى والنفعى للأشياء ومن ثم يصبح قادرا على رؤية الأشياء كما هى حقيقة . هذا جانب من جوانب الخيال الشعرى .

– ولكن الشاعر لايكتفى بمجرد تسجيل هذا الاحساس ثم يترك القصيدة تكتب نفسها بنفسها ، فهذا ليس مجرد خطوة نحو التجربة

يبدأ الشاعر تجربته بانفعال يتخلق فيه نتيجة لعلاقته بالأشياء ، وهو فى الغالب لايدرك تماما ما الذى يريد التعبير عنه . انه يشعر فى داخله بانطباعات متعددة . وتتفتح أبواب اللاشعور وتنثال عليه الصور . وهو فى هذه المرحلة اشبه بالمتلقى الذى يكتفى بتسجيل مايرد عليه فقط ، فمن الضرورى أن تتوقف الارادة والذهن فى هذه المرحلة لكى يتمكن الشاعر من أن يحصل من لاوعيه على الصور التى ستحدد مشاعره وانفعالاته وتبلورها . ولكن هذه المرحلة اللاوعية تتلوها مرحلة واعية ، يصبح فيها ذهن الشاعر فعالا ويتحول من سلبية التلقى الى ايجابية الاختيار ، فيطرح بعض الصور التى لاتساعد تجربته على التحقق ويتمسك بالأخرى التى توضح الفكرة وينميها تبعا لموافقتها لنمط القصيدة الذى بدأ فى التحقق .

يشبه المؤلف الشاعر فى أول مراحل الابداع بالصائد يطرح شباكه فى بحار اللاوعى آملا أن يهبه البحر خيرا وفيرا ، وفجأة تهتز شباكه وتخرج الصور بعد كمونها فى اللاوعى زمنا ، فمن خواص اللاوعى – فيما يقول المؤلف – تحويل كل تجربة يمر بها الانسان الى صور يختزنها . وعندما تنبثق الصور من اللاوعى يتأملها الشاعر فى عناية محاولا أن يكتشف ما الذى تعنيه بالنسبة لتجربته والى أى مدى تنتهى به .

وهنا تبدأ مشاكل الشاعر فى الظهور اذ أن عليه أن يترك ذهنه متيقظا لعملية انسياب الصور لأنه اذا توقف انسيابها فان القصيدة سوف تبدو جافة بلا حياة ، ومن ناحية أخرى فان عليه أن يمارس دوره الناقد الذى تصبح به الصور خاضعة شيئا فشيئا للنمط . وبشكل عام فان الشاعر يختار صوره بلا تهييج – بعد عملية واعية – لأنه يراها مناسبة تماما لمكان محدد فى القصيدة يفضى بحيوية الى التطور اللاحق .

على أننا ينبغى أن نلاحظ دور مقتضيات التكنية ومايمكن أن تساهم به فى عملية الابداع . لقد قرر بول فاليرى أن الحاجة لقافية بعينها حولت الخطة الشاملة لواحدة من قصائده . وما ينطبق على القافية قد ينطبق على الصور فى راى المؤلف. فان صورة جديدة قد ترد على عقل الشاعر أثناء عملية الابداع وقد يجد الشاعر انها توضح له معنى القصيدة فى نقطة بعينها . وتمده بأفضل مما كان يتصوره وتكشف له معنى جديدا لتجربته . وفى ضوء هذا الاكتشاف يعاود الشاعر النظر فى كل الصور .

وفى الفصل الاخير من الكتاب يعود الى المؤلف الى مناقشة عملية الابداع مؤكدا دور الذاكره التى تمد الشاعر بالصور ويرى مع زميله ستيفن سبندر أن الذاكرة هى أداة هامة للشعر لأن الخيال نفسه ليس الا عملا من اعمالها . فنحن لانتخيل شيئا لم نعرفه وقدرتنا على التخيل ليست الا قدرتنا على ما مارسناه من قبل لاستخدامه فى موقف مختلف . على أن التذكرات فى الشعر تستخدم بطريقة استعاريه ويعنى المؤلف بذلك أنها لاتخضع لنفس المساق الأصلى الذى نبعت منه وانما تستخدم تبعا لسياق التجربة التى تتخلق صورتها شيئا فشيئا .

ويوضح المؤلف دور اللاوعى فى عملية الابداع بالاستعانة بدراسة الباحث الامريكى ليفجستون لويس Livingston Lowes فى كتابه « الطريق الى كساندو The road to Xanadu حيث درس اثنتين من قصائد كولردج هما « الملاح القديم » و « كوبلاى خان » من جبث العملية الخيالية التى أخذت من اللاوعى صورا مختزنة من قراءات عديدة ثم خلقتها من جديد . ويقول المؤلف انه بناء على ماكتبه هذا الباحث فاننا نجد أن صور الملاح القديم لها مصادرها المتنوعة فى كتب الرحلات والعلوم التى قرأها كولردج وقد « تداعت » تذكرات كولردج عن هذه الأشياء بطريقة لاشعورية ، ولكننا عندما نتأمل نمط الصور فى هذه القصيدة نستطيع أن نقول فى اطمئنان أنه اذا كانت هذه الصور تدين لعملية التداعى اللاوعية الا أنها تدين بالكثير لقدرة كولردج الواعية التى تختار افضل نسق .

وعلى هذا فنتيجة لسيطرة الشاعر

الواعية على جوانب التجربة اللاوعية ينتج نمط من الصور تتآزر اجزاؤه وتتلاحم . وبعد ذلك يدرس المؤلف بعض القصائد ليوضح كيف انجاحها أو فشلها يرجع لتناسب صورها وتآلفها مع السياق ، فهذه الصورة لمارفل .

دعينا نجمع كل قوانا
وحلاوتنا في حزمة واحدة
ونشق للذاتنا في صراع عنيف
خلال أبواب الحياة الحديدية

فكل جزء من أجزاء الصورة يتناسب مع الاخر وهي بدورها تتناسب مع سياق القصيدة ككل وتمهد للمقاطع التي تليها . اما عندما يقول برونتج :

السنبلة البرية يتفتح نوارها
الأحمر في أعلى الساق
كفقاعة دم شاهقة يجمعها الأطفال
ليبيعونها

فان الصور تفقد كل ثرائها للتنافر الموجود بين ايحاء « فقاعة الدم » المنفر وكلمة « الاطفال » بكل ماتوحيه من براءة وسذاجة وحنو وعندما نتحدث عن توافق الصور أو تآلفها داخل النمط الشعري فاننا نعني بالطبع شيئا اكثر من مجرد التشابه أو التوافق الزائف الذي قد يرص به بعض الشعراء أشياء جامدة جنبا الى جنب ، مثل هذا التآلف سطحي لاينبع من أعماق القصيدة ذاتها .

واذا كانت قدرة الشاعر على تنظيم صوره هي نفسها قدرته على تنظيم التجربة ككل ، فعليه أن يبذل قصارى جهده في هذا التنظيم والا اصبحت صورة متنافرة متضادة أو بعبارة المؤلف كومة من صور محطمة .

— ٤ —

وبعد أن ينتهي المؤلف من دراسة انماط الصورة الشعرية يتجه وجهة أخرى وهي دراسة الصورة في الشعر الغربي المعاصر متوقفا عن قضية الحداثة في الصورة وما يمكن أن يترتب عليها من تغير فنية استعمالها . وتاخذ هذه الدراسة فصلين هما أطول فصول الكتاب تقريبا . ويبدأ المؤلف حديثه عن قضية الحداثة بطرح السؤال التالي : الى أى مدى يستطيع الشاعر أن يتناول في صورة موضوعات مثل الطائرات والالات الحديثة الخ ؟

ان الاجابة الشائعة على هذا السؤال — فيما يقول المؤلف — هي أنه مامن شيء غير شعري بطبيعته وأن قدرة الشاعر على خلق أي موضوع معطى تعتمد أولا على القوة التخيلية لاستجابته الخاصة لهذا الموضوع ، وتعتمد ثانيا على المدى الذي يتمثل به الوعي العام هذا الموضوع . ولكن هذه الاجابة غير كافية وتحتاج الى مناقشة خصوصا في جزئها الاخير .

قد يثير الشاعر صوت العاصفة ومنظر الطائرة وقد تعقبتها أضواء الكشافات ويمضي الشاعر يتلمس طريقه للتعبير عن هذه التجربة فترد على ذهنه ذكرى محرك قطار وفكرة أشعة شمعدان تتلقف فراشه . قد نقول ان هاتين الفكرتين هما بمثابة استجابة تخيلية لما رآه الشاعر . ولكن ماذا هناك عن « تمثل الوعي العام » لهذه الاستجابة التخيلية ؟ ان العبارة تعني انه لايمكن استخدام الأشياء استعاريا مالم تتوفر لها الالفة الكافية لتمد جذورها في الوعي العام ولكن الالفة الكافية لمن ؟ للشاعر أم القارىء ؟ ان الشعراء عادة يتفرون من فكرة أن مادتهم الشعرية يجب أن يهضمها الجمهور العام أو يتمثلها قبل أن يتاملها في صورة فنية . والشعراء لهم الحق في ذلك ، اذلو كان هناك شاعر يقل يقظة — من ناحية الاحساس — عن معاصريه لما كان بشاعر على الاطلاق ، واذا كان يتمتع بحساسية تزيد على حساسية معاصريه فانه سيرى علاقات لم ترها عيون معاصريه . ان جدة الصور وجراتها التي نطلبها دائما من الشاعر لايمكن أن تحقق اذا كبح جماحه ومنع من استخدام حدسه الذي يضيء له معطيات الحس الجديدة .

عندما يقول اليوت مثلا :

دعنا نذهب سويا أنت وأنا
حينما يتمدد الماء في السماء
كمريض مخدر على نضد العمليات

فانه لايختار الصورة لمجرد أنها جديدة وعصرية وانما لانه يحاول أن يركز أو يصهر خلالها حالة ذهنية فريدة . ومن البديهي أن هذه الصورة ستصدم القارىء لاول وهلة وسيجد صعوبة في تقبلها . وهنا تكمن أولى المصاعب التي تواجه الشاعر الذي يود أن يكون معاصرا ، اذ ان مادة صوره لكونها غير مالوفة بالنسبة لوعي القراء العام تتضاءل ارتباطاتها الانفعالية لدى هؤلاء القراء . ويزيد من هذه الصعوبة أن الشاعر الحديث يفتقد تنوع الوسيط الشعري الذي كان لدى اسلافه والذي اعطاهم رحابه واسعة في التعبير .

واذا أضفنا الى هذا أن الشاعر الحديث ينفر من التقرير والحيل البلاغية القديمة التي استعملها اسلافه لتاكيد أو لتوضيح فكرة القصيدة فاننا نجده يلقي الثقل كله على صور القصيدة لتوصل فكرته ، وهذا بدوره يضغط على النسيج الشعري ويشكل له صعوبة اخرى .

ويقول المؤلف انه عند شاعر مثل أودن يشغل ذهنه بالمشهد المعاصر بكل ترتره وتنوعه نجد أن معطيات الحس الجديد من آلات وطائرات ومصانع هي مصدر واحد فقط من مصادر مادة الصور اذ يوجد في شعره بالمثل ايمان بالافكار المعاصره التي بدون الايمان بها لايمكن للشاعر أن يكون معاصرا . ان المعاصرة ليست فعلا من افعال الارادة أو مجرد تزيين القصائد بصور تتحدث عن المصانع والطائرات بقدر ماهي احساس عميق يتشرب روح العصر نفسه وينفذ منها الى شيء جديد له قدرته المتنبئة بالمستقبل .

على القصيدة اذن أن ترتبط بالحاضر وتظهر ادراكا كاملا لعصرها . ولكن ماهو الحاضر . انه بمثابة مشهد مختلط يحير الافهام . لقد تضخمت الحس لدى الشاعر تضخما ماكان يمكن أن يحلم به اسلافه . وكما يقول براولي ان الشاعر الذي يعرف كل شيء ويود الحديث عن كل شيء له دو مهمة عسيرة للغاية . واذا كانت معطيات الشاعر الحسية تتكاثف أمامه وتزداد يوما بعد يوم نتيجة لتوالي الاكتشافات العامية والنظرية ، واذا كانت انماط الواقع نفسه غير ثابتة وقلقة ومتوترة فان علينا أن

نتوقع من صور الشاعر الحديث أن تكون معقدة ومتوترة فى انماطها . والمسألة بعد ليست مسالة كم أو حتى مسالة جدة أو تعقيد اذ أن اهتمام الشاعر المعاصر بالصور انما هو بمثابة علامة على المجهود العنيف الذى يبذله لتفسير وضبط المشهد المعاصر بكل مافيه من اختلاط وتنافر. والاستعارة هى انلغة الطبيعية للتعبير عن هذا المشهد المتوتر القلق لأنها تمكن الشاعر بطبيعتها التركيبية المضغوطة من الارتفاع الى مستوى الموقف الذى يثيرها . واذا كانت الاستعارة هى الاداة المسيطرة الآن على الشعر المعاصر فذلك لأنها وسيلة صالحة لترويض التوتر البالغ للحياة. ينبغى أن نتذكر اسطورة برسيوس Perseus التى تقتص علينا كيف أن «أثينا» أعطت له درعا وأمرته ان يرسم فى وسطه صورة «ميدوزا» التى لايستطيع بشر أن ينظر اليها وجها لوجه دون أن يستحيل حجرا. وبهذا الاختراع البدائى الشبيه بالردار اصبح برسيوس قادرا على مهاجمتها دون أن يواجهها بعينيه . وواقعنا المعاصر - فيما يقول داى لويس - اقرب شبها الى وجه الميدوزا ، والشاعر يواجهه بمثل ماصنع برسيوس أى باستخدامه الصورة الشعرية كدرع يمكنه من تركيز الواقع فيها كى يستطيع مواجهته .

وعندما تفشل الصور فى تحقيق هذه الغاية فانه يمكننا أن نلتمس العيب فى التكنيك ونراه فى تناقض الصور مع سياقها . واساس المشكلة بالنسبة للشاعر الحديث يمكن تشخيصه فى حالته العقلية القلقة ازاء وقع المشهد المعاصر عليه . ولقد قدم الشاعر الألمانى رلكه Rilke حلا معقولا لهذا القلق عندم قدم « الصبر » على كل الفعاليات الشعرية الأخرى . وما أحوج الشاعر المعاصر الى هذا الصبر عندما يواجه هذه الوفرة من المهيجات الضخمة العنيفة تترى مع أحداث عصره . ان الشاعر يود أن يرى « المعنى » فى كل شىء لكن تسرعه وقلقه يغريه بقطف الثمرة قبل أوانها وتناول الموضوعات البراقة التى تجذب انتباهه قبل أن تنضج تماما فى صور.

يمكننا أن نلخص المشكلة التى تواجه الشاعر المعاصر فى أمرين : أولهما الصعوبة التى يواجهها فى اختزال المشهد المعاصر بكل مافيه من تنافر واضطراب وتثبيته فى صور تكشف فيه عن النظام والوحدة والأمر الثانى يتمثل فى مشكلة التوصيل وهنا يبرز تأثير القارى .

ان داى لويس يرى أن الخيال العام للقراء يتناقص يوما بعد يوم نتيجة لانفصال العقل عن الغريزة والجنوح الى النزعة التحليلية ازاء الاشياء . وعقل القارىء اليوم لم يعد يعيش فى اندماج مع الطبيعة كما كان يحدث فى القديم واختفى اهتمامه بالأساطير وأصبح يتأمل الأشياء من وجهة نظر تحليلية تقوم على المنفعة وحدها . وفى هذا الميل تتقلص استجابته التخيلية للعالم ويصبح غير قادر على التجاوب مع الشاعر . فماذا يصنع الشاعر مع مثل هذا القارىء ؟ يقول المؤلف أن المعالجة العصبية للقصيدة والجنوح الى الغموض واللامنطقى مما نجده فى الشعر المعاصر يمكن أن يفسر فى ضوء أن الشاعر - بوعى أو بغير وعى - يحاول أن يؤثر فى مثل هذا النوع من القراء . وعنف الصور وتنافرها هو جزء من الصدمة المتعمدة التى يلجأ اليها هذا الشاعر ليجذب انتباه قارئه أملا فى كبح جماح مقاومته . والشعر السريالى بمثابة شاهد على ذلك . وقد يكون الشاعر على حق فى دفعه للقارىء الشاك غير المهتم الى مجال اللاعقلى حيث لاتوجد قواعد عقلانية تدعم مقاومته للشعر ، لأنه اذا كانت النزعة التحليلية لهذا القارىء هى التى فصلته عن الشعر فان كتابة القصيدة بشكلها المنطقى العادى سيكون بمثابة تشجيع لهذه القوة التى تنفره من الشعر . ولكن على الرغم من أن النزعة لكتابة الشعر الخالص اللاعقلى قد تكون مبررة عند اصحابها الا أنها بمثابة فرار من مواجهة المشكلة الحقيقية . ان الامر يبدو أشبه بطرح جزء من حمولة السفينة المشرفة على الغرق حتى تظل طافية . ولكن مثل هذا الشعر يقوم على فهم خاطىء للعقل الشعرى وللخيال فى نفس الوقت .

ان العقلى ليس هو أساس المنطق الشعرى فقط الا أننا ينبغى أن نؤمن أن المنطق الشعرى لايمكن أن يكون كاملا بدونه . واذا نظرنا الى الخيال كقوة توحد بين الاشياء فاننا نرى أن الشاعر عندما يلح على المتنافر والقلق من الصور فان أول مايضحى به هو وحدة القصيدة التخيلية . قد يقول الشاعر المعاصر ان اضطراب الصور وتفككها عنده انما هو نتيجة لاضطراب العالم وتفككه ولكن هذا ليس صحيحا ان الخيال - وهو أساس أى فن - ليس مجرد انعكاس آلى لمشاهد العالم انه طاقة تذيب الأشياء وتحللها لتخلق منها شيئا جديدا متجانسا . والصور الشعرية ليست صورا مرآوية للعالم بقدر ماهى وسيلة الفنان لخلق النمط والنظام للعالم . والأمر سواء اذا كنا نعنى بالعالم عالمنا الخارجى أو عالمنا الداخلى الكامن فى ذواتنا . ان عالمنا وعقولنا أشبه بالهيولى . وعمل الخيال الشعرى أن يخلق من هذه الهيولى نظاما ونمطا . والرسام الذى يقدم لنا لوحة ليلة مظلمة عن طريق تغطية كل لوحته بسناج أسود ليس بفنان على الاطلاق . وما يصنعه بعض الشعراء المعاصرين بالصور أشبه بصنيع هذا الرسام الى أبعد حد . كل قصيدة فيما يرى المؤلف ينبغى أن يكون لها منطقها الخاص الذى ينظم صورها مهما كان الشىء الذى تصوره ، ولكن هذا المنطق ليس صارما كمنطق الفلاسفة بل هو منطق مرن رحب قد لاتراه بوضوح على سطح القصيدة ولكنه يكمن فى داخلها ويتحكم فى تسلسل صورها . لكن ماالذى يعنيه المؤلف بالمنطق الشعرى للقصيدة ؟ انه يعنى به النمو المتدرج لها واضطراد موضوعها اذ أن القصيدة ينبغى أن تقوم على ايقاع واحد ينتج من تتابع صورها صورة اثر صورة . وعلى هذا الاساس يرفض داى لويس الصور التى يلجأ اليها الشعراء السرياليون ويوضح بشكل تفصيلى أن قصائد هؤلاء الشعراء تفتقد الى الوحدة التى يستحيل أن يوجد الشعر بدونها .

ومهما يكن من أمرها فهى ليست فى نظره الا كومة من الصور المهشمة.





مدرستان
فى كتابة القصة

تظهر عما قريب مراسلات لم يسبق نشرها تبادلها الروائيان اندريه جيد وروجيه مارتان دوجان ، ومن المعروف أن جيد ظهرت مراسلاته مع الشاعر « فرانسيس جام » عام ١٩٤٨ ومع بول كلوديل سنة ١٩٥٠ ومع بول فاليرى عام ١٩٥٥ .

وبهذه المناسبة نشرت مجلة La Nouvelle Revue Française فى عددها الصادر فى أول ديسمبر ١٩٦٧ مقالا بقلم جان ديلاى الذى جمع هذه المراسلات وقام بنشرها بنفسه ؛ وقد أبرز جان ديلاى فى مقاله ماكان لهـذه المراسـلات من أثر فى أسلوب أندريه جيد ؛ وهو أثر تجلى بوضوح فى رواية « المزيفين » .

وقبل أن نترجم هذا المقال نود أن نقدم للقارىء كلا من هذين الاديبين .

ولد دوجارد عـام ١٨٨١ ومات عام ١٩٥٨ أما اندريه جيد فقد ولد قبل دوجار باثنى عشر عـاما وتوفى قبله بسبع سنين ويختلف هذان الاديبان اختلافا تاما فى فلسفتهما واتجاهاتهما الادبية ؛ فروجيه مارتان دوجارد مستقر نفسيا واندريه جيد معذب حائر بين نداء الجسد ونداء الروح ، بين الخير والشر ، ومـارتان دوجـارد يدين بالواقعية الموضـوعية ، يريد كتابة الروايات بطريقـة علمية تحافظ على الحقيقة السـيكولوجية والاجتماعية ولا تترك أى مجال لعامل الصدفة ، وهو فى هذا متأثر بدراساته فى مدرسةالوثائق وبخبـرته بالامراض العقلية وطـرق معالجتهـا ، ولقـد قال عنـه جان دولاكريتيل « ان هـذا الروائى ليس مؤلفا بمعنى الكلمـة ، انه يحب أشخاصه وكأنه طبيب يحب مرضاه ، ولعـل هذا هو مايفسر مـدى اهتمام رواياته بأمراض البشر وبالشـفاء من هذه الأمراض » .

اما أندريه جيد فقد كان يمجـد الفردية ويستمد منها قيمه الخلقية ، ولهذا فرواياته بعيدة كل البعـد عن الموضوعية التى ينادى بها دوجارد ، ان كل كتابات اندريه جيد مستوحاه من نفسيته الحائرة .

ولد أندريه جيد منأب بروتستانتى وام كاثوليكية ورباه اهله تربية دينية متزمتة وعاش منطويا على نفسه واحس وهو شاب ميلا الى الشـذوذ الجنسى حاول أن يتخلص منه بالتصوف .وقد صور هذه التجربة فى « كراسـات أندريه فالتر » التى ظهرت عام ١٨٩١ ولكنه لم يصل الى ما كان ينشده من صفاء روحى فانكب على اشباع شهواته البهيمية ، وظل طول حياته حائرا بين حياة الزهد وبين حية اللذة الحسية ، وجعل يصور فى كل « تناوب » هـذه الفترات الرحية والحسية فى حياته ، فبعد قصة « عدو الاخـلاق » (ظهرت عام ١٩٠٢) التى تتسم بجوها وبطابعها الوثنى ، نشر جيد عام ١٩٠٩ رواية « الباب الضيق » التى يسودها جودينى خانق .

ومؤلفـات كلا الروائيين معروفة ولهذا فسنشير باختصار الىان روجيه مارتان دوجارد ذاع صيته عندما نشر سـنة ١٩١٧ رواية « جن باروا » ، ومنذ عام ١٩٢٠ الى عام ١٩٣٧ أخـذ دوجار ينشر روايته الكبرى « آل تيبو» Les Thibault التى نال عليها جائزة نوبل سنة ١٩٣٧ ، كما ظهـر له عام ١٩٥٥ « ذكريات عن اندريه جيد » .

أما أندريه جيد فقد ظهرت له من ال روايات « ايزابيـل (١٩١١)

والسمفونية الرعوية (١٩١٩) والمزيفون (١٩٢٥) ومدرسة النساء (١٩٢٩) وجنفياف (١٩٣٦) وتيزيه (١٩٤٦) التى تعتبر وصية جيد الأدبية ، ومن مسرحياته نذكر «شاؤول» (١٨٩٨) و «أوديب» (١٩٣١) ولاندريه جيد مذكرات فريدة فى صراحتها وتحليلها العميق لنفسية المؤلف .

روجيه مارتان دوجار ورواية المزيفين

استهل جان ديلاى مقاله بالتعريف برواية « آل تيبو » فيقول :

« فى يناير ١٩٢٠ فكر مارتان دوجارد فى تأليف رواية كبيرة استغرقت كتابتها عشرين عاما وهى تاريخ اسرة من البورجوازية الفرنسية فى وقت السلم ووقت الحرب ، وقد اراد دوجارد أن يصور فى روايته التعارض فى شخصيتى أخوين قرر أن يسميهما انطوان وجاك تيبو ، وكان ينوى أن يضع الكثير من نفسه فى شخصية انطوان وأن يجعل من جاك « صورة وفية » لصديقه واخيه بيير مارجيتيس الذى مات بالمستشفى العسكرى فى العام الأخير من الحرب العالمية الأولى فحزن دوجارد لموته حزنا شديدا ، كان دوجارد ينوى أن يفعل ماسبق أن فعله فى رواية خان باردا» ، فيمزج حياته الخاصة بالحياة العامة مزجا وثيقا ، ويرسم لوحة كبرى مثل اللوحات التى أعجبته لدى بعض الروائيين ، لقد بدأ يتمرس على الكتابة وهو فى الثامنة عشرة من عمره عندما قرأ قصة الحرب والسلام التى الفها تولستوى ، كما حدث تماما لأندريه جيد الذى بدأ يعالج الكتابة وهو فى الخامسة عشرة عندما قرأ « مذكرات اميل » Amiel

استقر مارتان دوجار بالريف فى سانسرج بمنزل اسرته ، وبدأ يكتب وفقا للخطة الضخمة التى أعدها والتى أودعت حاليا بدار الكتب الوطنية فى باريس ، وكتب الى أندريه جيد :

« ستضحك لو رأيتنى اقضى سحابة يومى وحدى منكبا على المنضدة الكبرى التى بسطت عليها (كما كان القائد جوفر يبسط خرائط المارن) خطة المعركة ، المعركة الخاصة بالفترات الثلاثة عشرة لكتابى (وسيشمل هذا الكتاب أربعين سنة ، منها سنين كبيسة) .

وكثيرا ماكان مارتان يفكر وهو يعيش فى صومعته الفكرية فى صديقه اندريه جيد الذى يعيش بعيدا عنه ، ويسافر من بلد الى اخرى فى معظم الأوقات ، فيكتب اليه الرسالة التالية :

« صديقى العزيز المتجول ، انى افكر فيك الآن وانا اعمل ، واحس انك اقرب الناس الى فى وحدتى » .

كان مارتان دوجار يعرف انه يستطيع ان يتناقش مع صديقه فى الفن ماطاب له النقاش ، وكانت محادثات جيد الشيقة الفنية بالمعلومات والتى تشحذ الذهن تستهويه أكثر مما تستهويه مؤلفاته ، اذ كان يرى ان هذه المؤلفات قد خيبت ظنه ، وتجاسر دوجار يوما فعبر عن هذا الراى لصديقه ، ورأى أن يلتزم الصراحة التامة معه ، مستندا فى ذلك الى شعوره بان قصة التيبو Les Thioault ستكون اهم شىء كتبه ، وقد تركت هذه الصراحة أثرا عميقا فى أندريه جيد ، اذ ان الخطاب الذى أرسله دوجارد الى اندريه جيد فى ٢٢ يوليو ١٩٢٠ هو الذى اوحى اليه أن يكتب رواية المزيفين . فكتب دوجار الى صديقه يقول :

« كلما التقيت بك ، ازدادت دهشتى لأنك أعظم بكثير من مؤلفاتك لقد قرات منذ قليل كل مالدى من كتبك ،فبدت لى شيئا صغيرا بالنسبة لما اعرفه عنك ، ان هذا لا يعنى أنى أود أن تكثر من الكتابة ، بل انى اتمنى لو قللت منها أتمنى لو قللت من هذه الكتب المتتالية المتباينة والتى تعتبر شرائح جزئية محدودة النطاق ذات طابع خاص ، ان كل كتاب من كتبك يعبر فى كمال فنى (نحسدك عليه كثيرا) عن ركن صغير من الحياة ، ويبدو أنه لا يمكن أن ياتى احد بشىء أشد عمقا فى هذا المجال المحدد ، ولكن ما من كتاب من هذه الكتب يعبر عن الحياة ، لست من البلاهة بحيث أعنى بالحياة الحياة كلها (فانا اعرف ان هذا من ضرب المحال) ولكن أقصد بذلك الحياة فى غناها وتعقيدها وبهائها ، ان اليوم الذى ستكتب فيه المؤلفات الواسعة « البانورامية » التى انتظرها منك (والتى أحس أحيانا أنك تنتظرها من نفسك) ، فان كل ماكتبته أنت قبل ذلك سيبدو كمجموعة من الدراسات التمهيدية التى تتسم بتشدد الضمير الفنى ويحس المرء فيها بخلجات العبقرية ، ولكنها عبقرية اسيرة ، تعود صاحبها أن يقيدها فى دراسات متقنة لا يشوبها اى عيب ، بيد أنها لاتخرج عن نطاق الدراسات . لماذا لم تظهر بعد مثل هذه المؤلفات البانورامية رغم أنك قد بلغت النضوج ؟ »

بحث دوجار عن سبب ذلك ، ورأى أنه يرجع الى مايسميه اندريه جيد بكره الحشو والتطويل ، وهو شعور كان يجعله يحصر نفسه فى موضوع محدد ، ويصوره فى دقة متناهية .

أراد دوجار أن يستشهد برواية بانورامية يحبها صديقه حبا جما ، وهى رواية دستوفسكى المسماة بالعبيط ، فحلل دوجار الطريقة التى كان سيتبعها جيد لو أنه كتب هذه القصة ، ان جيد كان سيقسم عندئذ الموضوع الى خمس أو ست دراسات تتناول الأولى تردد مويتشكين بين ناستازيا واجلائيه وتصور الثانية زوجة الجنرال العجوز وشخصيتها الغريبة ، وثالثة عن « هيبوليت » الفاسق ، ثم يعلق مارتان دوجار على هذه الطريقة قائلا : « غير انى أعتقد أن قوة رواية « العبيط » ترجع بشكل خاص الى تشابك هذه المواضيع المختلفة بشكل جرىء ، ويقينى أن الكتابة بهذه الصورة لن تتعذر على من كان

يتحلى بموهبة كموهبتك ، كل مايحتاج اليه المرء لتحقيق ذلك هو ان يتجرأ فيكتب ، وان يعمل بصبر وعناد ، والا يرفع رأسه من على المخطوط قبل ان يصل الى نهاية العمل » •

وعندما تلقى جيد هذه الرسالة الطويلة القاسية رد على مارتان دوجار بهذا الخطاب : « لا تستطيع ان تصور مدى المساعدة التى مدنى بها خطابك، ومدى ما اشعر به من امتنان نحوك لأنك خاطبتنى بهذه الطريقة » •

لقد كان اندريه جيد عندئذ قد قارب الخمسين ، وانتج معظم مؤلفاته ، وكان صديقه يدعوه فى خطابه الى أن يلقى نظرة على الماضى وان يقيم ماكتبه ، ان كل كتاب يمثل حقا جانبا من جوانب شخصيته ، وفى هذا يقول له مارتان دوجار : « اسمح لى ان اقول لك بدون ان اجرح شعورك انك مثل القمر ، لا يرى الانسان منه الا جزءا ، ان كل جزء انعزل عن الأجزاء الاخرى بشكل مفتعل ، وهو يمثل فى حد ذاته كتابا أدبيا خاليا من كل عيب ، ولكن عندما توضع هذه الأجزاء الواحد بجانب الآخر ، فانها تكشف عن امكانيات متباينة بل ومتعارضة بشكل يجعل القارىء الذى اعجبه كتاب ما لاندريه جيد يقع فى الحيرة عندما يقرأ الكتاب الذى ظهر بعده ، ان قارىء Paludes ينتابه الذهول عندما يقرأ «الغذاء الدنيوى» كما سيدهش قارىء «الباب الضيق» أن وقع فى يده « عدو الاخلاق » ، وهذا هو شعور من قرأ « السمفونية الرعوية » بعد « اقبية الفاتيكان » •

لقد كان اندريه جيد يتعمد دائما ان ينتقل من طرف الى نقيضه ... ورغم مانال من نجاح ، فان كتبه لم تخرج عن كونها مقتطفات ، وقد راى خطاب دوجار فى ذلك نقطة ضعف لدى جيد بينما كان جيد يعتبر ذلك من مصادر قوته فبمجرد ان نشر «كراسات اندريه والتر » ادرك فى الحال ان الأديب الشاب يتردى فى الخطأ ، ان أراد أن يصور نفسه بكل مافيها من متناقضات فى احدى الشخصيات ، فان أراد هذا الأديب ان يفهم بوضوح عالمه الداخلى الذى تسوده الفوضى ، فان عليه ان يقسم الصعوبات ، وان يحصر الامكانيات ، وان يجرب كل واحدة منها فى شخصية واحدة ، وعندما كان فى الرابعة والعشرين من عمره كتب الى مارسيل دروان ان مغزى كل كتاب له لن يتضح من الكتاب الذى سيظهر بعده ، فيقول « لن يمكن الحكم على جزء ما قبل التعرف على الكل،أى على انا » ، والآن وقد ظهرت جميع مؤلفاته ، فيبدو وكانها كانت تسير وفقا لخطة شاملة رسمها المؤلف وهو شاب ، لم يحدد تفاصيلها ولكنه حدد الهدف النهائى الذى تسعى لتحقيقه ، وهو التعبير عن طبيعة هذا الفنان المعقدة عن طريق « التناوب » ، انه لم يكن ينتقل من طرف الى نقيض لمجرد ان ذلك يحلو له ، ولكنه كان يستجيب الى متطلبات منطقه الداخلى، وقد لايجد المرء مؤلفات اشد تباينا من « بالود » Paludes والغذاء الدنيوى وشاؤول ، ولكن هذه الكتب تربطها رابطة لا مفر منها نابعة من شخصية المؤلف .... ان هذه الرابطة ترجع الى المرض الذى يعانى منه المؤلف ، ذلك المرض الذى كاد يطلب من الطبيب النفسانى فالنتانى كنوكس Valentin Knox ان يجد له اسما مشتقا من اليونانية ، والذى وصفه جيد خير وصف عندما سماه

انحلال الشخصية » ولقد كتب عن «الباب الضيق» مايلى : « من سيمكننى اقناعه ان هذا الكتاب أخ توأم لرواية « عدو الأخلاق؟ ، لقد تطور الموضوعان فى ذهنى فى نفس الوقت ، وكان تطرف احدهما يجد فى تطرف الآخر موافقة خفية ، ويحافظ كل منهما على توازن الآخر » •

ويعلق جان ديلاى على هذه العبارة فيقول : ان جيد حاول ان يتخلص من جاذبية البروتستانتية فصورها فى شخصية اليسا ، بطلة الباب الضيق ، كما أراد أن يتخلص من فلسفة نيتشه فجعلها تتمثل فى شخصية ميشيل ، بطل « عدو الاخلاق » ويستدل على ذلك بقول جيد :

« كم من البراعم نحملها فى نفوسنا ولكنها لن تتفتح الا عن طريق الكتب. ان هذه البراعم عيون نائمة ، كما يقول علماء النبات ، وان تخلصنا منها جميعا الا واحدا ، فان هذا البرعم سينمو فى الحال ويمتص العصارة كلها » ، ان جيد يسدى النصح للمؤلف القصصى فى اسلوب لا يخلو من دعابة ، يستوحيه من فلاحة البساتين فيقول : ان طريقتى لخلق بطل رواية بسيطة جدا ، انى آخذ احد هذه البراعم واضعه فى أصص على حدة ، وبهذا يتكون شخص رائع ، انى انصح الكاتب ان يختار على وجه الأخص (ان كان هذا الاختيار ممكنا حقا) البرعم الذى يضايقه اكثر من غيره فبذلك يتخلص منه فى مرة واحدة ، ولعل هذا ماكان ارسطو يسميه بتطهير الأهواء » •

وكان جيد يحس أن الشخصيات الأسطورية تساعده أكثر من الشخصيات التى يبتدعها فى تحليل نفسيته وتطهير اللاشعور من الذكريات والميول المكبوتة ؛ فقد كان يجد فى كل اسطورة رمزا أو بلورة لموقف انسانى معين غير مقيد بالحوادث التى تلقى بكاهلها على الرواية ؛ ان كل شخص يمكنه ان يستغل الأسطورة ليعرض من خلالها مشاعره) ولقد كان جيد يستخدم دائما هذه الأساطير لأغراض متحيزة شخصية ؛ كان يجرب نفسه من خلال هذه الأساطير الكلاسيكية بمهارة ومرونة كمرونة «بروتيه» (١) ، ولكنه ما ان يعكس نفسه فى صورة ما حتى يبادر بان يظهر فى صورة اخرى ، فيتقمص شخصية تكون عادة على نقيض الشخصية السابقة •

ولكن الخطاب الذى ارسله مارتان صاحبه التمسك بالجرأة والصبر

---

(١) بروتيه رمز للانسان الذى يتغير بسلوكه وآراؤه باستمرار

وجد اذنا صاغية لدى أندريه جيد ، دوجارد من سانسبرج والذى دعا فيه

اذ أن ماحواه هذا الخطاب من لوم وتحدى ودى حملا اندريه جيد على أن يترك مؤقتا الدراسات المثالية التى تعالج موضوعا واحدا او أكثر ليؤلف كتابا واسعا « بانوراميا » ، ليقوم بتاليف Synthèse مطول بدلا من تحليل جزئى ، ولقد عمل جيد بهذا الرأى فى رواية المزيفين ، وكانت هذه الرواية قمة ماوصل اليه المؤلف فى الخمسين من عمره كما كانت « كراسات أندريه والتر » حصيلة ما انتجه وهو فى العشرين .

وعندما تمت رواية « المزيفين » أهدى جيد نسختها المخطوطة الى دوجارد قائلا : « هل كان من الممكن أن المؤلف هذا الكتاب لولاك ؟ انى أشك فى ذلك ، ولهذا فانى أهديه اليك ، لقد كنت القدوة التى اقتدوت بها ، انى وجدت فى نصائحك عونا لى فى كل صفحة كتبتها ، وكنت أود أن تكون كل صفحة جديرة برضاك وجديرة بأن تهدى اليك » ، هذا هو الاهداء الذى كتبه جيد فى النسخة المخطوطة ، أما الاهداء الذى ظهر فى النسخة المطبوعة فقد كان أكثر ايجازا ولكنه يبعث على الدهشة ، لقد كتب جيد مايلى : « الى روجيه مارتان دوجار أهدى أول رواية لى تعبيرا عما أكنه له من صداقة عميقة » ، فهل نستنتج من ذلك أن جميع مؤلفاته السابقة لا تعتبر روايات ؟ ان قصة « المزيفين » تختلف حقا عن الكتب التى ظهرت من قبل فهى أطول كما تشابكت فيها عدة مواضيع بينما كانت عقدة القصص الأخرى ذات بساطة كلاسيكية ، وهذا التجديد الذى أدخله جيد يعتبر استجابة لوجهة نظر روجيه مارتان دوجارد ، ورغم ذلك فان هذه الطريقة الجديدة التى اتبعها جيد ، تتفق مثل طريقته الأولى مع نظرة جيد لفن القصة ؛ وهى نظرة تتعارض أساسا مع نظرة مارتان دوجارد ؛ مؤلف « آل تيبو » ؛ ان روجيه مارتان دوجارد يؤمن بالموضوعية ولقد وضح مايعنيه بكلمة «موضوعى» فى خطاب أرسله الى جيد قال فيه : أود أن أقول انه بينما يستوحى معظم الروائيين المعاصرين مواضيع رواياتهم من حياتهم الداخلية وتجاربهم الشخصية ، فانى أحاول قبل أن أصوغ هذه المادة أن أستمدها من عالم غير عالمى ، أريد ان أضعها أمامى وأن أجعلها بعيدة منفصلة عنى ، تكاد تكون غريبة على » ؛ وعبارة « تكاد تكون غريبة على » تعبر فى نزاهة فنية عن حدود الموضوعية ، فهو يعلم أن بعض شخصياته مستلهمة من عالمه الذاتى بينما اعتمد على ملاحظة الغير فى خلق الشخصيات الأخرى ، ولكنه كان يريد أن ينسى هذه المصادر المختلفة وأن ينظر الى جميع هذه الشخصيات بصفتها مخلوقات مستقلة لا يعرف من كان ينتمى من بينها الى عالمه الخاص ، ان مارتان دوجار يمقت كل رواية يحكى فيها كاتبها قصة حياته ، ويعتقد شخصيا أنه يوفق فى كتابة الرواية عندما يقطع كل صلة تربطه بالشخصيات التى يخترعها ، وكان يعبر عن ذلك بعبارة مستوحاة من فن « التوليد » فيقول انه قطع « الحبل السرى » وهكذا كان يفضل أن يهتم بمظهر الاشخاص أكثر مما يهتم بعالمهم الباطنى ، انه يصف سلوكهم ، يحلل نواياهم ويجعلهم يتحدثون بدلا من أن يفرض عليهم صوته ، لقد كان يتمنى أن تبعد الشقة بينه وبين مؤلفاته ، وأن يجعل من كتاباته « نافذة مفتوحة على الحياة ، أو زجاجا شفافا نرى من خلاله صورة مكبرة للعالم الخارجى ولكنها مطابقة للحقيقة ، ان رواياته تشبه الروايات الواقعية فى أنها تصور الواقع تصويرا غير ذاتى ، وأقصى ما يستطيع الروائى الموضوعى هو أن يتخذ موقفا أقرب الى موقف العالم منه الى موقف الفنان وان ينكر ذاته كما ينكر العالم ذاته ، ان عليه أن ينظر الى الخارج أكثر مما ينظر الى الداخل ، انه يريد أن يصور الواقع بصفته « شاهدا » أمينا بعيدا عن كل تحيز ، انه كان يرى أن المثال الأعلى الذى يجب أن يسعى المؤلف لتحقيقه هو الواقعية الخالصة والموضوعية الخالصة ، وقد كانت هذه الفلسفة تختلف كل الاختلاف عن فلسفة جيد ... ان الرواية ليست بالنسبة لأندريه جيد صورة تعكسها مرآة متنقلة لشخص ، انها عرض لامكانياته المختلفة من خلال مجموعة من الشخصيات تتجسد فيها هذه الامكانيات ، لقد تناقش جيد يوما مع روجيه مارتان دوجار فى هذا الموضوع فأخذ ورقة ورسم فيها خطا مستقيما أفقيا ثم أخذ مصباحا كهربائيا وجعل يحركه ببطء على هذا الخط وقال لصاحبه : « ان هذا الخط هو قصة آل تيبو » ، انك تأخذ أسرة بدءا من عام ١٩٠٤ وتتتبعها عاما بعد عام » ، ثم قلب الورقة ورسم نصف دائرة ووضع المصباح فى مركز نصف الدائرة وجعل يحرك شعاعها داخل المنحنى وقال لمارتان دوجار : « هكذا أريد أن أكتب رواية « المزيفين » ، وكان يلخص بهذه المقارنة طريقتين فى كتابة الرواية ، الأولى خطية ، تسير وفقا للتدريب الزمنى للحوادث ، والثانية ذات مركز واحد ، ترجع بكل شىء الى نقطة المركز ، ولقد تشكك دوجار فى الحال فى « موضوعية » طريقة جيد الثانية ، اذ ماهى نقطة المركز التى ستلقى الضوء على الرواية ؟ انها تتمثل بالطبع فى الروائى نفسه .

لقد كتب جيد رواية بانورامية ولكنه جعل من نفسه مركز هذه الجلوبة Panorama (صورة منظر كامل تؤخذ من مركز) ، لقد جلس فى « مرصد » يستطيع منه أن يرى نفسه وأن يراه الآخرون من خلال شخصياته ، لقد جمع فى محفل واحد معظم الشخصيات التى تشبهه ، كما تشابكت فى روايته معظم المواضيع التى تستهويه والتى كانت متفرقة فى كتبه الأخرى .